دراسة

د. عبد السلام المسدّي

حدّ اللغة بين المعيار والاستعمال

اللسانيات علم موضوعه اللّغة، ومن بداهة المعرفة أن يحدّد العلم موضوعه تحديدا مفهوميّا. أمّا نقد نماذج الحدّ وضبط القواعد التّعريفيّة بمنطلقات نظريّة فمن مشمولات فلسفة العلم وهي القائمة على النّظر في أصول المعرفة النوعيّة التي هو منضو تحت قوامها، لذلك يتعاقب على قضايا الحدّ العلم نفسه ثمّ أصوليته النّوعيّة.

وتحديد موضوع العلم غير تحديد العلم، ولئن بدا للنّظر الأول أنّ حدّ العلم يسبق حدّ موضوع العلم فإنّ البناء المعرفي أن تترتّب الأمور من حيث المنطق ترتيباً يخالف ما هي عليه من حيث الحاصل، وفي هذا المقام يتقدم تعريف العلم لموضوعه على تعريفه لذاته لأنّ العمليّة الأولى ينجزها العارف بالعلم، فهي إجراء داخليّ، أمّا الثّانية فيضطلع بأمرها ناقد العلم حالما يستكشف مقولاته ونواميس استدلاله، العمليّة من الإجراءات الخارجيّة.

ولئن تيسر للعالم أن يعرف الظاهرة التي هي موضوع علمه دون أن يردف الى ذلك بالضرورة عملية تحديد العلم الذي ينكبّ على تلك الظاهرة فإن نقد الأسس التي ترتكز عليها المعرفة النّوعية الخاصة لا يتسنى إلّا بالاستناد الى ضبط خصائص الظّاهرة التي يتخذها العلم موضوعا له، معنى ذلك أنّ حدّ موضوع العلم قد يستغني عن حدّ ولكنّ حدّ العلم ذاته لا يكون أبدا في غنى عن حدّ موضوع العلم، وتأويل هذا في مقامنا أنّ اللسانيات يتعينّ في حقّها أن تعرف الظّاهرة اللّغوية أكثر مما يتوجّب عليها ان تعرف نفسها، ذلك أنّ تحديدها للحدث اللّغويّ هو الذي يعطي ذوي النّظر المعرفي المادة التي منها يستخلصون تعريفهم لعلم اللسانيات من موقع النّقد التّأليفي الكاشف لأصول المعرفة المخصوصة.

ومعلوم أنّ اللّسانيّات لم تكن أسبق المعارف البشرية الى اتّخاذ الظّاهرة اللغوية موضوعا للبحث، فهي لا تستمد شرعيتها المعرفية من اكتشاف مادّة العلم ولكن تستقيها من علّة أخرى نبينها في مقامها. والحاصل في هذا المضمار أن ما تختصّ به اللّسانيّات في حدّها لموضوعها الذي هو الظّاهرة اللّغوية لا يتكشّف الّا متى استصفينا من تاريخ الفكر البشري مقّومات تعريف الحدث اللّغوي كما استقر عرفه عليه.

ومما يتحرى فيه المشتغل بقضايا الحدّ فصل عناصره بغية نظمها على منوال من التباين النّوعي سواء أكان المعرفون من ذوي الاختصاص حريصين على تمييز العناصر المركبة للحدّ أم متوسلين بالمجموع زاهدين في ضبط خصائص الأجزاء، وبوسعنا أن نقرر منذ البدء قانونا تعريفيا يرتكز على فصل منطقي بين هويتين تتوزع إليهما العناصر الداخلة في تركيبة الحدّ: هما هوية الأجزاء التي تتضافر على تعريف الظّاهرة تعريفا عضويا إذ تحصر معطيات البنية الذّاتية. ثم هوية العناصر التي يتألف منها تعريف الظّاهرة وظيفيا بحيث تقدر منزلة الأجزاء المساهمة في تركيب الكلّ من حيث تحويل البنية الذاتية الى وظيفة انجازية.

لقد كان اللّغويون، ممن يصطلح عليهم اليوم بعد نشأة اللسانيات وحصولها على استقلالها المعرفي بفقهاء اللّغة، يضعون المسلمات المنهجية فيستقي منها الفلاسفة ما به يؤلفون النّظرية اللغوية الكلية، وبهذا التّقدير بدا أن حظّ النّحاة من ضبط فلسفة اللغة نزير إذا ما قيس الى حظّ الفلاسفة، وقلما حرص اللغويون عبر تاريخ الفكر البشري على استبقاء حقّهم في التنظير المجرد إلاّ رواد الحضارة العربية الاسلامية وهو ما أثبتناه في غير هذا المقام.

على أنّ القدماء ـ لغويين وفلاسفة ـ قد انتهوا الى أسس نظريّة غدت منطلقات في حد الظّاهرة اللّغوية يصدر عنها الجميع بلا استثناء، وهذه القواسم المشتركة هي التي تعنينا في هذا السياق المحدد اذ منها نستشف القضية النظرية أساسا.

فلقد اطرد في العرف البشري تعريف اللغة بأنها جملة رموز متواترة بين أفراد المجموعة البشرية التي تتحول بفعل الرابط اللغوي الى مجموعة فكرية حضاريّة، وهذه الرّموز سواء أكانت ملهمة إلهاما أم منبثقة انبثاقا فإنها تمثّل ضربا من التّسليم الضّمني بين مستعمليها ثم إنها ترتبط فيما بينها بقوانين، وبفضل هذه القوانين تنصهر الرّموز الجزئية في شبكة من القواعد المجسمة لبناء اللّغة الكلي.

وحيث اننا نعنى في هذا السّياق بالمنطلق الفكري أكثر من عنايتنا بمظاهره الاجرائية فإنّ القضية الأساسية تكمن في موقف القدماء من تلك القوانين التي تحدد مسيرة اللغة وصيرورتها. فلقد كان موقفهم إزاءها موقفا آنيا هو الى السّكون أقرب منه الى الحركة وهذا ما يفسر تصورهم لطبيعة القواعد اللغوية إذ اعتبروا ـ بضرب من التسليم المسبق ـ أنها قواعد قارة وبقرارها تجنح نحو البقاء، وهكذا تعاملوا معها فكريا على أساس أنّها ذات سمة أبدية.

وانطلاقا من هذا الاعتبار اتّسمت كلّ الدّراسات اللغوية فيما مضى بما أصبح يسمى «النظرية الصفوية» نسبة الى مبدأ المحافظة على «صفاء» اللغة، ذلك أنّ القدماء كانوا يعتبرون أنّ كل تغيير على قواعد اللغة إنما هو انتهاك لأبدية قوانينها، فهو بالتّالي تجنّ على اللّغة وتسلّط على أهلها فيكون شأنه بمنزلة البدعة، وفي كل بدعة عدول وانحراف. وما إن يظهر الشّذوذ حتّى تنبري المجموعة لمقاومته. وهذا ما يفسر كيف تولد عن النّظرة الصّفوية مبدأ المقاييس التّقنينية التي تنطلق من الموقف الزّجري لتتخذ من «المعيار» حقّ زجر «الاستعمال».

ولقد ترجمت هذا الموقف من اللغة نوازع عدة منطلقها أنّ القدماء حددوا اللغة بحدود الظاهرة الكلية: تركيبها أجزاء تتآلف فتتفاعل عضويا طبق السنن المقررة والقوانين المستنبطة، وأيّ عدول عن النّمط القائم يحلّ التّنافر محلّ الائتلاف فتندك الصّورة الكلية وتتفكك الظّاهرة في بنائها فتنخرم وظائفها بانخرام أعضائها.

أما تلك النوازع فمنها موقف المفاضلة بتصنيف مراتب الاستعمال اللغوي الى منازل سلمية والحكم لبعضها على بعض، ومنها الموقف الأخلاقي وبه يرتبط سلم القيم ارتباطا متناسبا مع مراتب الافصاح ودرجات حذق «المعيار»، بل من الحضارات الانسانية ما جاءتنا بنصوص صريحة اقترن فيها ـ عند مفكريها ـ تحريف اللّغة بانحراف الخلقة.

فالجامع بين المواقف التي اتخذها الأسبقون حيال الظّاهرة اللغوية في معيارها واستعمال الانسان لها متجسم في أنّها مواقف «تقويمية» تحرص على ارجاع المنحرف قويما والمعوج مستقيما، وفي أنها «تقييمية» تجري أحكامها في ضوء سلّم القيم الذي تستند اليه. وبهذا التقدير تنعت اليوم دراسات الأقدمين أو السالكين مسلكهم بأنها معيارية والقصد أنّها تحتكم الى المعيار فترضخ الاستعمال اليه.

فهذا اذن اول الركنين في تعريف القدماء للظاهرة اللغوية وفقا للقانون المنطقي الذي أسلفناه والذي يدور معه كلّ حدّ تعريفيّ على محورين: محور الهوية الذاتية ثم محور الهوية الوظيفيّة. فلئن

أذعنت تصوّرات القدماء لطبيعة اللّغة الى جاذبية القانون، والقاعدة، والنمط، والسنن، والمعيار، فماذا كان الرّابط الجامع بين تصوراتهم للرّكن العملي التّطبيقيّ من الظّاهرة اللّغوية، نعني وظيفتها؟

لقد كانت الفكرة المطردة حول وظيفة الظّاهرة اللغوية متمثلة في انها تعمل على كشف ما في الفكر البشري من معان وتصورات، فغايتها من الوجهة الوظيفية التّعبير عن عملية التّفكير لدى الانسان بما يفضي الى تطابق مضمون اللغة مع مادّة العقل.

فالكلام في التّصور القديم يعد إجمالا كالوعاء تنصهر فيه مضامين الفكر وما يصدر عنه من تجلّيات، واستنادا الى هذه المنطلقات اعتبر الأسلفون أنّ إماطة اللثام عن مخزون الفكر هي علة وجود اللّغة وغايتها القصوى في نفس الوقت.

كذا يتراءى مدار التّصور القديم للغة كامنا في اعتبار الحدث الكلامي مراة تنعكس خلالها صور التّفكير ثم تنكسر على سطحها منافذ الفكر الانساني السّاعي الى ادراك مضامين ذلك الفكر المجلو على حدّ ما تنكسر أشعة الضوء على الصفائح المصقولة. وبهذا النّمط تتكشف اللغة عن عمليتين: عملية تطوير الفكر المتكلم، وعملية الفكر المتفهم لمادة الفكر المبلغة، فقد تصور القدماء أنّ اللغة لوحة ترسم منعطفات الفكر الانساني في إبلاغه وتقبله.

فما عسى أن تكون ثمرة هذه التقديرات المبدئية لدى رواد الفكر اللغوي الأسلفين؟

من هذا التحديد يمكن الجزم بأن علاقة اللغة بالفكر في تصور القدماء تتحدد جدلا بما يؤول الى معادلة متسلسلة مؤداها أن اللغة هي التفكير يتحرك ليحرر نفسه فيدرك ثم يدرك نفسه بنفسه

وتمثل هذه المعادلة قضيتين: الأولى أن التطلع الى محتوى الفكر متعذر خارج حدود اللغة وبالتالي فإن اللغة سبب نتوسل به الى الفكرة.

أمّا القضية الثّانية فتتمثّل في أنّه لا تفكير بلا لغة ولا لغة بدون تفكير وهذا مرماه ألّا كلام بغير محتوى، فما لم ينطو على مضمون فهو لغو كتصويت غير ذي معنى، ويتبين من المعادلة نفسها أنّ علاقة اللغة بالتفكير علاقة إجرائية وعلاقة انعكاسية في الآن معا: هي إجرائية لأنها تتسلط على الخارج فباللغة يفهم الانسان غيره مادة فكره. واللغة هي التي تنجز عملية الادراك الخارجي ثم بها أيضا يتسنى للفكر المتكلم أن يفهم مادة تفكيره فإذا بالناطق يستحيل مادة للادراك شأنه في ذلك شأن المنطوق به.

هكذا ساد لدى القدماء اعتبار اللغة ظاهرة كونية ذات تجليات متعالية: هي في ذاتها كيان علوي متسام، وهي في وجودها الأكمل صفاء خالص ونظام سني. أما الكلام - هذا الاستعمال الذي يجريه عليها المستخدمون لها من أبناء الأدميين - فهو تجسيد لها، وفي كلّ تجسيد حدّ وتحديد يحدثها فاعل التّجسيد على ما وقع عليه فعله، بهذا المسلك نزع الماضون الى أن يصبغوا على اللغة خصائص الاطلاق فقربوا بينها وبين فكرة الرّوح تقريبا مجازيا عند الوضعيين منهم، وحقيقيا عند الغيبيين، والكل مجمعون على أن الموجود المطلق إنما هو مطلق لأنه متحرر من قيدي الوجود المادي قيد الزمان وقيد المكان، وإذ قد اعتبرت اللغة روحا والكلام تجسيدا، فقد عد بمنزلة حلول المطلق في حيز المادة: إذا نزل من برزخه حلّت به عوارض الزّمان والمكان فآل الى ما تؤول اليه المادة في الوجود: تآكل فانحلال ففناء. واللغة ما إن تحلّ في العبارة حتى تذعن الى تلك الاقتضاءات. وهذا ما يفسر كيف أنّ الانسان - في تقدير السّالفين - يشوه اللغة إذ يستعملها فيكون الكلام سلخا للغة على حد ما يدنّس الجسد الأرواح.

عن هذا الذي أسلفنا نتج مبدأ جوهري في التفكير اللغوي القديم مداره أنّ اللغة في شكلها التجريدي هي أساس كل تنظير فيكون المعيار هو الأصل بينما يكون الاستعمال فرعا عليه فهو عارض من عوارض التقدير والاعتبار.

وإذ قد بان المنطلق المبدئي الذي على اساسه حدد الفكر البشري قديما تصوره للظاهرة اللغوية ثم انجلت المستخلصات النظرية التي يفضي اليها ذاك التصور بالضرورة فإنه بوسعنا استجلاء مقومات الفكر اللغوي الحديث في تعريفه للغة وضبطه للعلاقة الحاصلة بين قطبي الدوران: قطب المعيار وقطب الاستعمال. وليكنْ استجلاؤنا ممثلا مبدئيا للثنائية المنطقية التي تفصل حد الظواهر بواسطة رسم بناها عن حدها بواسطة ضبط وظائفها كما سلف أن أوضحناه.

فأما من حيث التعريف الباطني الذي يرتكز على كشف التركيب العضوي للظاهرة في مكوناتها فإن النظريات اللسانية المعاصرة على اختلاف وجهات التقدير المبدئي بينها وافتراق

مناهجها في المعالجة التطبيقية قد احتفظت بقدر مشترك من المنطلقات التعريفية لعل معظمها قد سن قواعده باعث الرؤية اللسانية المعاصرة في محاضراته على منابر جامعة جنيف فيما بين ١٩٠٧ و١٩١٣، غير أن تحرر الفكر اللغوي الحديث من قيود التصنيف النظري الضيق هو الذي أضحى يمكننا من إجراء التّحليل النقدي لنقف به على المقومات المعرفية التي تربط مضمون العلم اللغوي بقواعد التصور الفكري فيتواهد بذلك النقد العلمي مع العلم النقدي الذي هو قوام فلسفة المعارف.

وأول ما نتوصل الى استنباطه على النهج المعرفي هو أنّ مكونات هذا التعريف العضوي للغَة في الفكر اللساني الحديث متدرجة، تتضافر وتتكامل في حركة تصاعدية منحاها من الجزء النوعي الى الأجزاء المتمايزة ومن هذه إلى الكل النّسقي، وسنتبينه.

لقد أقامت اللسانيات جوهر تعريفها للظاهرة اللغوية على مفهوم العلامة من حيث هي «دليل» لا يدل في بدئه بمقومات رمزية وإنما يكتسب دلالته باتفاق عارض يضفي عليه قيمة الرمز دون أن يحوله الى رمز. ولئن جرى على لسان المختصين وغير المختصين تعريف اللغة بأنها جملة من الرموز فيا ذلك - على تقديرنا - الا من باب المجاز في اللفظ والسعة في الاستعمال لأنّ للرمز خاصيات محددة تنفي عنه جزءا غير يسير من الاعتباط كاتخاذ صورة الأسد تعبيرا عن مفهوم القوة وصورة السيف تعبيرا عن العدل والنجم المخمس تعبيرا عن أركان الاسلام، فكل ذلك من باب الرمز لحصول القرينة بين الدال والمدلول. أمّا اللغة فهي - في مكوناتها المبدئية - مجموعة من العلامات تترابط بينها ترابطا عضويا، ومعنى الارتباط في هذا السياق ان العلامات تحكمها علاقات من التوافق أو التطابق، ومن الاختلاف أو التضاد، ومن التناظر أو التباين، مما ينشىء بينها شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتتحول الروابط الى نظام من العلاقات تتجاور أفقيا وتتراكب عموديا فإذا هي نسيج متكتل الأبعاد.

هكذا نفهم الأسس النظرية التي تسوغ لنا ما يتواتر في عرف اللسانيات من اعتبار اللغة مجموعة من العلاقات الثنائية القائمة بين جملة العلامات المكونة لرصيد اللغة ذاتها، وعندئذ نستسيغ أيضا ما دأب عليه اللسانيون من تعريف العلامة بأنها تشكل لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته وإنما يستمدهما من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى.

غير أن مبدأ القيمة الاخبارية الذي يصدر عن وجود العلاقات يظل متعذرا ما لم تنتظم تلك العلاقات ذاتها انتظاما ما يؤهلها لقابلية التصنيف، وليس للساني من مهمة في خاتمة المطاف سوى استنباط الشبكة التصنيفية التي تقوم عليها الظاهرة اللغوية مما يتيح له استطلاع مقومات الانتظام الدّاخلي عبر اكتشاف النواميس المحدودة لبنية اللغة والمحركة لوظيفتها في ان معا.

ولعل هذا الأسلوب في تصور علاقة عالم اللسان بموضوع علمه هو الذي جعل رواد بعض التيارات في تعريفهم الظاهرة اللغوية يتوسلون بمفهوم البنية مرجحين بذلك عنصر الهوية العضوية على الماهية الوظيفية، والذي نستبقيه - ونحن على درب التنظير المعرفي - هو أن حد اللغة بأنها علامات منتظمة قد حتم إرساء مفهوم البنية من حيث هي كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر ووظيفته وقف على بقية العناصر فلا يتعين أحدها الا بعلاقته بالعناصر الأخرى.

أما التعريف الوظيفي للظاهرة اللغوية فقد تأسس في اللسانيات المعاصرة - على اختلاف مشاربها - انطلاقا من ملاحظة استقرائية وقف عليها رائدها الأول في مطلع القرن ثم تدفقت وتكاملت بتعاقب الأعلام وتوالي النظريات.

ففي البدء نلحظ أن اللغة تقتضي بالضرورة قوانين تسيرها وتحفظ انتظامها ولكن استعمال اللغة لا يتوقف على معرفة واعية لتلك القوانين، ومنطلق الأمر في قضية الحال أن الحدث الكلامي يكتسب تلقائيا عن طريق «التحصيل بالأمومة»، غير أن هذا الاكتساب الأمومي سرعان ما يتحول الى ضرب من الادراك الخفي لقوانين تلك اللغة ذلك ان الظاهرة اللسانية من شروطها الأولية أنها عقد جماعي يلتزم به الفرد ضمنيا بعد أن يحذق استخدام ماتنص عليه بنوده الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية.

لذلك كله اتسق العرف اللساني محددا اللغة وظيفيا بأنها أداة الانسان الى إنجاز العملية الا بلاغية في صلب المجتمع مما يطوع تحويل التعايش الجماعي الى مؤسسة انسانية تتحلى بكل المقومات الثقافية والحضارية.

ولكن لما كانت اللسانيات تنشد منزلة العلم الكلي في تقرير حال الظاهرة اللغوية مبتدئة بالحدث العيني وقاصدة الى الحقائق الكونية

أفلا يتعين على ذوي الاهتمام من المختصين بتنظير الأعماق المعرفية لعلم اللسان أن يتعقبوا تجليات الحدث الكلامي عسى أن يستنبطوا السلك الرابط بين التعريف العضوي والتعريف الوظيفي للغة! أو قل متسائلا ما هي الأسس المنطقية التي تجيز صيرورة «البنية» إلى «وظيفة» بل ما الذي يقنع على صعيد المجردات الذهنية انقلاب «العلامة» في مقامنا هذا الى «رسالة إبلاغية»!

إن أصل كل علامة هو مبدأ «التشكل» ولكن أصل التشكل هو توفر صورة حسية تدرك عبر إحدى قنوات الحواس الخمس من البصر والسمع واللمس والشم والذوق فإذا ارتبطت هذه الصورة الحسية باصطلاح ما بين طرفين متخاطبين على أقل تقدير نشأت «العلامة».

فأن يشترط في هذه الصورة ان تكون «حسية» فلأن الصورة بمعناها المطلق لا يتعذر أن تكون ذهنية خالصة بحيث تنفصم عن عالم المحسوسات لتستقر فحسب في عالم المجردات ويصبح توظيفها اصطلاحيا من الأمور المستحيلة.

وأن ينبني على هذه الصورة الحسية «اصطلاح ما» فلأن التشكل الصوري في ما تدركه الحواس لا يدخل تحت حصر في هذا الوجود ولكن الصور التي تقترن بدلالة يتعارف عليها الناس في تعاملهم بها واستعمالهم لها عدد مخصوص لا يتعذر - على الأقل من الناحية النظرية - ادخاله تحت الحصر.

فهذا إذن ما يجعل العلامة تفصح عن وجودها بمجرد ارتباط «الشكل الحسي» بمبدأ «المواضعة». أمّا هذه المواضعة نفسها فممكنة التحقق مع كل قناة حسية اذ الشرط فيها قيام الاصطلاح حولها. ولئن بدا بيّنا كيف يمكن لأحدنا أن يواضع غيره على جملة من الأصوات إذا فاه بها دلّت على معنى يحدد انه سلفا أو يواضعه على أن صورة مرسومة بالخط إذا رفعها أفادت خبرا معينا فكذلك يجوز التواضع على اشياء لا تكون قناتها السمع كما في حالة التصويت ولا البصر كما في حالة الصورة المرسومة خطا. وإنما اللمس مثلا كما في طريقة (براي) للكتابة بالحروف البارزة أو الذوق كما لو عقدت اتفاقا مع احد مجالسيك أنك إذا أدرت على جمع حضور لديكما قهوة ظاهرة «الحلاوة» فمعناه تيسير المحاورة والجنوح بالمفاوضة نحو فض المشاكل المبسوطة وإذا أردت قهوة مرة المذاق فمعناه التعسر والمضايقة

وليس متعذرا أن يقوم اصطلاح مماثل حول طبيعة الرائحة التي تطلقها من القوارير النافثة للمعطورات لتدل بها على أشياء تحددها سلفا. فيكون الشم هو قناة التخاطب «العلامي».

ولكن العلامة قد تتعدد أو تتكاثر فلا تبقى إشارة فردية تقوم بذاتها ولذاتها بحيث تفضي الى دلالة معزولة. فإن هي تعددت وارتبطت بجنيساتها ارتباطا متصلا بنوعية الدلالات التي تفيدها جميعا تحولت الى شبكة من العلاقات وعندئذ تنشأ «بنية» تكون حصيلة اندراج العلامة في نسيج متماثل. وقد تظل البنية الناشئة فريدة معزولة وقد تتعدد وتتكاثر ضمن ارتباطات جديدة بينها.

ويتضح ذلك في مقامنا بما تنبني عليه اللغة فهي في ركنها الأول أصوات. والأصوات علامات دالة يطلق عليها مصطلح الصواتم (الفونيات) وهي تترابط منسجمة في تكامل بحيث تشكل بنية هي «البنية الصوتية». وكذلك الألفاظ إذ تولد «البنية المعجمية» والجمل إذ تفضي الى «البنية التركيبية» ومن كل ذلك تنبع «البنية الدلالية».

فالبنية إذا تعددت وصارت بنى يتماسك بعضها الى بعض تماسكا كليا ثم ارتصفت أفقيا وعموديا في تجاور حينا وتراكب آخر تأسست منضدة متكاتفة لها طواعية الاذعان الى قوانين علم التصنيف المعرفي. وعندئذ تتحول البنى المتراصفة الى «نظام».

غير أن النظام هو الآخر ينطبق عليه ما انطبق على البنية والعلامة فقد يكون وحيد الجانب. فريد البعد. بحيث تنغلق دائرته على جنس مادته الأساسية. وقد يكون متعددا متضافرا وهذا شأن اللغة: فهي في طبيعتها الأساسية نظام صوتي اصطلاحي يستند الى البنى الأربع الآنفة الذكر - الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية - ولكنها في تحققها وإنجاز مستعمليها لها تستدعي شبكة من الأنظمة المتعددة كل واحد منها يفعل فعله في تحقيق الرسالة الأدائية فإذا بالدلالة حصيلة تضافر أنظمة اذا كان النظام الكلامي أهمها فإن سائرها يواكبه مكملا إياه: فمن ذلك النظام الاشاري حيث يتدخل ما ليس بلغوي في الابلاغ اللغوي. ومن ذلك النظام النبري ويسمى «فوق - المقطعي» ومن ذلك أيضا النظام السياقي والنظام الايحائي ونظام المقام الذي يندرج فيه التخاطب باللغة...

فالنظام اذا تعدد فصار أنظمة ثم كانت تلك الأنظمة متكاملة

تنصهر في نسق متوائم حصلنا عندئذ على «جهاز» وبهذا الاعتبار تعد اللغة جهازا . ومعلوم أن شرط كل جهاز ان تكون حركته الكلية حصيلة انسجام متواقت بين آليات مختلفة كمحرك السيارة اذ تتضامن فيه حركة الآليات المتنوعة : آلية البنزين وآلية الكهرباء وآلية الهواء وآلية الماء إذا توفرت .

فلعل تعاضد الأنظمة المختلفة داخل الظاهرة اللغوية مما يخول لها اكتساب صورة الجهاز هو الذي يعنيه المنظرون حين يصفونها بأنها نظام من الأنظمة . غير أن الذي يختص به الحدث اللساني هو انه جهاز غير ميكانيكي فآلياته الكامنة فيزيولوجية وعصبية ونفسية وإدراكية أما آليته الظاهرة فهي تواصلية جماعية ولذلك فإن الجهاز اللغوي في ارتباطه بوظيفته التي هي الابلاغ يتحول الى مؤسسة وبما أن هذه المؤسسة تقوم على عقد ضمني بين افراد المجموعة البشرية المتالفة بحيث يمتثل الفرد لبنود العقد الجماعي أكثر مما يتصرف فيها بالاحداث او الالغاء فإن المؤسسة اللغوية تصبح بمعناها الأشمل «مؤسسة اجتماعية» كما في تعريفات اللسانيين منذ نشأة علمهم .

هكذا إذن يتبين لنا كيف نستطيع أن نؤسس من الناحية المعرفية ارتباط الحد العضوي بالحد الوظيفي في شأن الظاهرة اللغوية أيا كانت تجلياتها النوعية . وهو ما يفضي الى حل الاشكال المبسوط سلفا : تتحول «البنية» في الحدث اللساني الى «وظيفة» وكيف تؤول «العلامة» الى «مؤسسة» .

وبوسعنا الآن أن ننقل هذه الصيرورة الجدلية الى سلسلة من المعادلات التحويلية تكون :

صورة × قناة حسية = تشكل

شكل × مواضعة = علامة

علامات × علائق = بنية

بنى × تنضيد = نظام

أنظمة × نسق = جهاز

جهاز × وظيفة = مؤسسة

مؤسسة × عقد جماعي = مؤسسة اجتماعية

فما هو - على صعيد فلسفة العلم ونظرية المعارف - المحصول المبدئي الذي جاءت به اللسانيات في تعريفها للغة إذا ما قورن بما استقر عليه العرف لدى رواد الفكر اللغوي القديم وقد أجملنا القول فيه .

لقد خرجت اللسانيات باللغة من حصار اعتبارها ظاهرة انعكاسية كالكتلة من القيم تصدر عن ذاتها لتعي نفسها بنفسها وهو مدار تعريف الكلام من زاوية علاقة اللغة بالفكر . وحيث فك هذا الحصار المتوارث فإن اللغة أصبحت تتنزل قبل كل شيء في إطارها الأدائي الذي هو الحوض الحيوي لها ويمكن أن نقدر على هذا الأساس أن اللسانيات قد أبرزت تعريف اللغة بوظيفتها التي هي الابلاغ ثم لما عملت تفسير تحقق هذه الوظيفة انكبت على فحص المقومات التكوينية فأردفت الى التعريف الوظيفي تعريف اللغة بنيويا فاكتملت حلقة الدائرة منطقيا من حيث أسس الحدّ .

فاللغة تعرف كليا بالغاية التي تتحقق بواسطتها وبهذا الاعتبار ينتفي كل تصور للّغة أو إدراك لها الا في سياق ترابط يعقد بين طرفين يتحاوران بالكلام ويتفاعلان فيه . وإذ تعرف اللغة بغايتها ينتقض في حقها أن تكون هي نفسها غاية : إنما هي وسيلة أداء . هي مطية تركبها الرسالة الدلالية الجامعة بين شخصين على أقل التقديرات العددية .

وهكذا كفت اللغة عن أن تكون ماهية مجردة وأصبحت ظاهرة بشرية شأنها شأن سائر الظواهر الانسانية غير المادية . كما كف الفكر البشري عن اعتبارها «روحا» يتجسد في الكلام الذي هو الاستخدام التعبيري لها بحيث ما إن تتنزل فيه حتى تتدنس كما تتدنس الروح بحلولها في الجسد . فاليوم - مع اللسانيات - لم يعد ممكنا أن نبحث عن علة وجود اللغة أو شرعية بقائها في غير الحدث التعبيري فالكلام - من حيث هو الانجاز الفعلي للّغة - يعد الاطار الشرعي لحياة الظاهرة اللسانية .

ولما انصبت الرؤية العلمية الحديثة على الحد بالوظيفة اكثر من الحد بالبنية العضوية . مما خول لنا اكتشاف الانسلاخات المعرفية التي تتولد في سلسلة معادلاتها الأبعاد الوظيفية انطلاقا من المكونات الذاتية الأولى . فإن اللغة قد غدت وحدها الكفيلة بإعطاء المرء مقوماته الانسانية عبر تمكينه من إجراء العملية التواصلية . ولو رمنا استغراق العمق الانطولوجي لقلنا ان اللغة هي العامل الجوهري في إخراج الانسان الفرد من عزلته الوجودية وهي العنصر الفعال في تلطيف حدة انقطاع تجربة الانسان عن تجربة أخيه الانسان إذ كأنما تغدو اللغة نقطة تقاطع الوقائع المعيشة وبالتالي مركز التقاء الفرد بالفرد . وليس شيء من هذا ممكنا بغير الانجاز الوظيفي للغة .

لقد أسلفنا في بداية هذا البحث كيف استقر العرف في الفكر اللغوي القديم على عقد علاقة مخصوصة بين المعيار والاستعمال مدارها أن المعيار - وهو القانون أو القاعدة أو السنن أو النمط - هو سيد الاستعمال، له عليه حق الطاعة فإن لم يمتثل فله عليه الزجر. فالاستعمال تابع والمعيار متبوع، والمعيار مستقر والاستعمال محمول حملا على الاستقرار فإن انجذب الى العدول عد ذلك انحرافا يأذن بفساد اللغة.

أما وجهة نظر اللسانيات فإنها تفضي الى تقدير معاكس، وصورة ذلك أن تعريفها للغة كما تبيناها مقام - حسب رأينا - على فلسفة غائية[1] أكثر مما هو مقام على فلسفة علية[2] ولذلك نستطيع ان نحل المنهج الاختياري[3] محل المنهج الحتمي[4] في تقدير صيرورة اللغة عبر الزمن، وهكذا يتلخص انقلاب الأسس المعرفية من فلسفة ما هية[5] اعتنقها فقه اللغة القديم[6] وسار بهديها معتبرا أن للظاهرة اللغوية حقيقة ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود، الى فلسفة وجودية[7] بموجبها لا تتحدد للظاهرة حقيقتها الا بعد ادراك كينونتها الاجرائية عبر تشكلها المنجز.

فطبيعي أن يكون الأصل في منظور عالم اللسان عند تعامله مع موضوع علمه وهو اللغة انما هو الاستعمال وأن يكون المعيار فرعا عليه وهذه «الأصلية» التي للاستعمال هي من ضربين: أصلية بالزمن وأصلية بالاعتبار. فأصلية الزمن ترتبط بأصل النشأة المعرفية اذ من بديهيات الأمور ان الشيء في الوجود سابق لعلمه، واللغة - أيا كان اللسان الذي تتشكل فيه - قد وجدت قبل ان يعقلها العقل فيضع لها علما هو علمها لأنه «علم - اللغة». فالناس يتكلمون قبل ان ينبري منهم من يستنبطون قوانين كلامهم وهذا معناه أن الاستعمال من حيث النشأة في الوجود يسبق المعيار.

وأما أصلية الأعتبار فتتمثل في أن اللسانيات تحتكم الى الاستعمال في أمر تقرير المعيار اكثر مما تحكم المعيار في شأن الاستعمال تحكيما مطلقا. وهنا نقف عند عتبة إشكالية تكاد تواجهنا باحراج معرفي: كيف السبيل الى أن نتفاهم بواسطة اللغة لو لم يستقر أمرها على معيار يرضخ له الاستعمال؟ فإن جعلنا الاستعمال قيما على المعيار أفلا ينتفي مبدأ الانتظام المطرد داخل جهاز اللغة؟

وإذ وقفنا على هذا التساؤل المبدئي فإن محاولة تقودنا بالضرورة الى أن نعرج على قضية الوصفية والمعيارية لا من حيث هي غاية في سياقنا هذا وإنما من حيث ارتباطها بمشكل علاقة علم النحو باللسانيات.

إن حسم هذا الاشكال المزدوج لا يتسنى الا بأن ندخل في عوامل التقدير ثنائية الآنية والزمانية باعتبارها أداة توسل منهجي يفضي الى صقل المنظور المعرفي.

إن الحقيقة العلمية التي لا مراء فيها اليوم هي أن كل الألسنة البشرية ما دامت متداولة فإنها «تتطور»، ومفهوم التطور هنا لا يحمل شحنة معيارية لا ايجابا ولا سلبا، وإنما هو مأخوذ في معنى أنها تتغير إذ يطرأ على بعض أجزائها تبدل نسبي في الأصوات والتراكيب من جهة ثم في الدلالة على وجه الخصوص، ولكن هذا التغير هو من البطء بحيث يخفى عن الحس الفردي المباشر اللهم الا بوعي لغوي يصبح فيه الحدث اللساني مقصدا لذاته فيتضح عندئذ ما لا تتجلى مراسمه الا خلال السنين.

فالألسنة البشرية لا تتوقف عن التغير الا إذا انقطعت عن الاستعمال فعدت ألسنة ميته تدرس كحقائق تاريخية «أثرية»، شأن عديد اللغات التي نعرفها اليوم بالدراسة المختصة لا بالممارسة. غير أن هذا «التغير» الذي تذعن له الألسنة يختلف في درجته وكثافته بحسب عوامل عديدة ولكنه يختلف اساسا بحسب انتقالها من الوجود الطبيعي الى الوجود المعقلن فما دام الناس يتحدثون باللغة على فطرهم فإن حركة التغير اللغوي تبقى هي الاخرى على سجيتها فلا يحدها حاجز فإذا أدركوا من الحضارة ما به تنشأ لديهم العلوم والصنائع ظهرت المؤسسات المعرفية وانبثقت بينها مؤسسة النحو من حيث هو العلم الكلي الذي يقبض على أزمة المؤسسة اللغوية لديهم، وعندئذ يظهر «المعيار» بعد ان كان نواميس خفية تتحكم في اللغة فيذعن لها المستعملون دون وعي لها ولا إدراك. فوظيفة النحو هي الخروج بالمعيار من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل اي بتحويله من وضع الكمون الى وضع التحقق.

وعندئذ يصبح المعيار حكما على الاستعمال له عليه حق التوجيه والاعتراض ثم التقويم والزجر. فالاستعمال ناموس يستمد قوته من عامل الزمن والمعيار يستمدها من قيم تتجاوز الزمن، وكذا كان الشأن في تاريخ اللغة العربية كما سبق لنا أن حللناه في غير هذا السياق ذلك أن قيام النحو ذاته ليس الا إقرارا بسلطة الزمن على اللغة، وفي تاريخ الحضارة العربية كل الدلائل على أن النحو قد

نشأ انطلاقا من وعي بحتمية الطارىء على الظاهرة اللغوية وهذا التغير متجدر في طبع الظاهرة، غير أن حركته كانت من التباطؤ بحيث خفيت عن الحس الفردي والجماعي مثلما تخفى بعض الكائنات عن العين المجردة، فلما ظهرت عوامل الضغط الحضاري بعيد الاسلام تسارعت حركة التغير فأصبحت بادية للحس، ولم يعد كشفها رهين التحقيق المجهري فطفت عندئذ حساسية الوعي بقانون التغير الحيوي في المؤسسة اللغوية على سطح الأبنية العلوية المنظمة للمجتمع.

فالنحو في تاريخ العربية وإن كان قائما على محاولة تنظيم اللغة بعقلنة أبنيتها الداخلية فإنه لم يكن يرتسم لنفسه غائية الكشف العلماني لأسرار الظاهرة اللغوية بقدر ما كان امتثالا لاقتضاءات خارجية عن اللغة دعت الى التحكم في نزوعها الطبيعي نحو التغير والتبدل، لذلك قام النحو - لا منظما للّغة أساسا - وإنما كابحا لجموح التفاعل بين المؤسسة اللغوية وناموس الزمن الطبيعي، فحافز تنظيم اللغة في تاريخ الحضارة العربية هو عقائدي حضاري، فكان النحو في أصل نشأته امتثالا دينيا مذهبيا أكثر مما كان تطلعا من تطلعات الفكر نحو عقلنة الحدث اللساني.

ثم إن علم النحو لما كان في جوهره معياريا: يؤكد في ذاته قانون «ما يجب»، فإنه يتضمن في منعطفاته بالاستتباع الحتمي إقرارا بأنه تقنين مغاير لـ «ما هو كائن» بالفعل، أو لما هو صائر بالقوة، فالنحو إذن وازع يردع طبيعة الأمور في فطرتها الخلقية - شأنه شأن كل القوانين الوضعية في الحياة الجماعية - ولذلك فهو محاولة تقيد حركية الصيرورة الزمانية، لذلك يجوز لنا أن نقرر بأن النحو - في تاريخ الحضارة العربية - هو موقف لا من اللغة ذاتها وإنما هو موقف من خصائصها الملازمة لها، وأبرز الخصائص التغير والاستحالة، فالنحو إذن موقف من تغير اللغة وليس موقفا من الظاهرة اللغوية في حد ذاتها: لها أو عليها.

كل ذلك يجيز لنا البت بأن علم النحو في نشأته من حيث هو اعتراض معياري على الظاهرة الطبيعية فإنه اقرار لها واعتراف.

فالمعيار يضغط بثقله على حركة التغير فيشدها شدا حتى لكأنها اللغة تتوقف عن كل تبدل، وهذا يصدق على كل الألسنة، فإذا انضاف الى ثقل المعيار ثقل آخر ازداد الضغط وتباطأت حركة التغير كالذي حصل في تاريخ الحضارة العربية الاسلامية عندما تضافرت على المؤسسة النحوية قيم المؤسسة الدينية، ولكن مبدأ الصيرورة لا ينقطع بحكم انضوائه تحت سنة المآل، والذي يحكمه ويمسك بمقوده انما هو الاستعمال، ومهما ضؤلت طاقته وبدا اذعانه تحت صولة المعيار فإنه فاعل فعله على المدى البعيد. وهنا على وجه التحديد يتضح خط الفصل بين اللسانيات وعلم النحو: فتلك تقر للاستعمال بحق مراجعة المعيار وذاك يقبض على الاستعمال أنفاسه تحت وطأة المعيار الذي هو في أصله وليد الاستعمال.

لقد أسلفنا في مطلع البحث أن اللسانيات لم تكن أسبق المعارف الى اتخاذ اللغة البشرية موضوعا للبحث وهي بذلك لا تستمد علة وجودها من اكتشاف مادة جديدة في المعرفة الانسانية فالنحو - بمفهومه الأعم - أسبق الى اتخاذ اللغة موضوعا للعلم، ولكن اللسانيات وإن شاركته مادة العلم فإنها قد غيرت أسلوب تناولها، والعلوم اذا اختلفت في المنهج تباينت في الهوية، وهذا هو الذي اكسب اللسانيات شرعية العلم المستقل بذاته، وقوام العلوم ليست فحسب مواضيع بحثها وإنما يستقيم العلم بموضوع ومنهج، فاللسانيات لا تنفي علم النحو ولا تنقضه، بل إن وجودها متوقف قطعا على وجوده إذ لا معنى للبحث اللساني ما لم نستنبط نظام اللغة عن طريق استخراج مؤسستها النحوية، فنسبة ما بين النحو واللسانيات كنسبة ما بين علم الأخلاق وعلم الاجتماع في شجرة الفلسفة، النحو قائم على «ما يجب أن يكون» واللسانيات قائمة على «ما هو كائن».

وإذا كان سفير المعيارية اللغوية الى الانسان هو النحو، فإن ممثل سوسيولوجية اللغة هو «اللحن» بمعناه الأولي الذي هو خروج عن النمط وتجاوز للمسطر المرسوم وعدول عن «القاعدة» السكونية الى السنة المتحركة المتغايرة.

ولم يكن اللحن في تاريخ التنظير اللغوي العربي الا مراوحة الحدث اللساني في صلب الزمن بصرف النظر عن الشحن المعياري الذي فرض أن تسمى الظاهرة بالأحكام الحافة بها لا بمنظومتها الذاتية. وهكذا سمي التغير لحنا بعد أن شحنت اللفظة دلاليا بالتهجين كما سميت ظاهرة التحول فسادا.

فقضية اللحن تعود في جوهرها الى الاقرار بشذوذ الموقف المعياري من الظواهر الطبيعية المواكبة للّغة. فهو في ذاته «تشهير»

بنشاز التسلط التحكمي على حيوية الكائن الحيوي.

هكذا نفهم ان اللسانيات إقرار للنحو وتجاوز له في نفس الوقت هي جنيس المجهـر الالكـتروني في العلوم البيــولــوجيـة : كل ما اكتشفنـاه بواسطـة المجهـر العـدسي صحيح في ذاته ولكنه جزء من الحقيقـة جاء المجهـر الالكـتروني ليكمـل بعض أجزائها الأخرى، ومن أدرانا أن مجهرا آخر لا ينبثق يوما فيورينا من حقائقنا البيولوجية ما لا نقدر، ومن حقائقنا اللغوية ما لا نعلم.

(١) teleologique

(٢) Causale

(٣) empirique

(٤) deterministe

(٥) essentialiste

(٦) la philologie

(٧) existentialiste

اعتذار

سقط لأسباب طباعية، اسم الشاعر اوريستوس ايليتس، واسم المترجم الاستاذ أحمد الباقري، عن القصائد المنشورة على ص ١٠٢ في العدد الرابع.

و(الأقلام) تبدي أسفها لذلك وتعتذر للمترجم وللقراء الكرام.

(الأقلام)

عائد خصباك

الجنّة... الجنّة

لاتـؤدي الأنحـرافـة المفـاجئـة للسيارة السوداء الى : استدارتها مثلا، أو عبـور الـرصيف الضيق بقوة، والاصطدام بحائط المنزل القـريب. وانـما الى توقفهـا السريع، فتنطلق صرختها العالية أمام باب المنزل تماما، وسط الضياء المنبعث من اعلى العمود القريب، قبـل توقف عمـل الفـرشاتين المخصصتين لتنظيف زجاج المقدمة، وقبـل ان تصبح أنطفاءة المصباحين الأماميين وشيكة، تكون ضجة المحرك في أوج علوهـا. الشخص الذي يتطلع الى امتداد الشارع والبيوت عبر زجاج مبلل يرى المشهد يشبه الى حد ما النظر من خلال الـدمـوع المترقـرقة في العينين. ان الشخص الجالس داخل السيـارة يعـرف شدة المطـر سواء من صوت تسـاقطـه أو من خلال الأنطـلاقة السريعة للقطرات العابرة لمجال الضوء من المصباحين في مقـدمـة السيـارة قبـل انطفـاءهما، ومن مصـابيح الأعمدة، وفوق الـزجـاج نصف المعتم لنـافـذة غرفـة سليـمان العلوية المشرفة على الشـارع مبـاشـرة. وعنـد انفتـاح البـاب من جهـة السـائق، تضاء السيـارة من الـداخـل، وزكريا يجلس وحيدا خلف زجاجها، كان وسيـما رغم نحـافة وجهه ورغم قلقه الذي لايخفى اما بسبب تطلعه الى النـافـذة العلويـة المشرفة على الشارع أو بسبب تسـاقط المطر. قبـل ان يقطـع زكريا المسافة الى المنزل بقفزاته السريعة المتلاحقة، يدفـع البـاب وراءه بشـدة، فيختفي الضيـاء داخل السيارة، ومن يستمع لصوت أنغلاقها يشك ان الصوت يرجع لضربة قوية فوق أحـد الابـواب او صوت سقـوط حجـر من مكان عال، لكن ذلك الأمـر بالنسبـة لسليـمان، الموجود في غرفته، والواقف بجوار نافذتها الـوحيـدة المشـرفـة على الشارع، فالضربة لم تكن غير صوت باب السيـارة عنـد أنغـلاقـه، لا يمكن أن يفكـر المـرء بأن سليـمان كان منشغلا تلك اللحظة بمشاهدة زجاج النافذة فقط، فهو بعد ارتفاع صوت الانغـلاقـة القوية يتابع الشخص المسرع ناحية باب منزلة، يعـود للشـارع جوه السـابق. المطر والوحدة. يحمل سليمان كوب الشاي بين اصابع كفه اليسرى، وبحذر تزيح أصابع كفه الاخرى طرف الستـارة، ووجهـه القـريب من غصن الـوردة الكبيـرة على جانبهـا شاحب اللون. وعنـدما يدفـع الستـارة اكثـر قليلاً يتكسر الغصن بين الثنيـات التي تكـاثـرت، ولم تعـد الـزهـرة متفتحـة.

والشخص الـذي ينـدهش لمرآة لا يستطيـع معـرفـة : هل ذلـك هو نتيجة القلق المتوفز البارز في عينيه خاصة، أم هو الضيق، ان تحديد ذلـك فوق الـوجـه لا يحتـاج الى صعـوبـة، وهو فوق مستوى كل شبهه، يتعالى صوت جرس الباب وسليمان يرتشف الشاي بشفتين مرتبكتـين كما يحدث لشخص يجهد بأخفـاء غيظه أما بسبب حرارة الشـاي أو برودة الجـو. يتـابـع الجرس صوته المتقطع ثانية، وليس بمقدور أحد أن يرد هدوء سليمان الى عدم الاستماع للصوت، ولا لأنشغاله بمتابعة النظر الى الشارع من وراء الستارة التي يستمر في أزاحتهـا. يصـل صوت البـاب واضحـاً الى الغـرفـة وهـو يفتـح، بميسـور المـرء الاستـماع لسؤال زكريا عن وجود سليمان في البيت، يزداد صوت المطـر علواً، فترد أم سليـمان بصوتها المنخفض: اهلا وسهـلا. وتضيـف: أدخـل، المطـر شديد، انه في الغرفة العلوية،

تعرف الطريق اليها. ولم ينقطع الصوت المتسارع للخطوات المقتربة الا عند توقف زكريا عند اطار الباب بعد فتحه، يخلف ذلك على وجه سليمان اثر ابتسامة، وهو يلتفت اليه، ودون شك أن وقفته القصيرة لم تكن بسبب أنتظاره السماح بالدخول الى الغرفة، فقد تقدم قبل ان يتكلم سليمان لم يترك مكانه الا عند وصول زكريا منتصف الغرفة، في تلك اللحظة أقتربا من بعضهما تحت المصباح المتدلي من منتصف السقف، يتصافحان وزكريا يضغط أثناء اهتزازه يده بشكل لم يبد على وجه سليمان توقعه، فيقول: أهلاً وسهلاً. ينقل زكريا خطواته في ارجاء الغرفة وهو يقول:

- سأقدم لك نصيحة بدون مقابل.

ويربت فوق بلل اعلى سترته عن الكتف، ويتابع:

- تحتاج الغرفة لمدفأة، البرد شديد، وعليك أن تفعل شيئاً لتخفيف قسوته، بدل قضاء الوقت بالتطلع من وراء النافذة.

يغرف سليمان السكر المترسب في قعر كوبه بالملعقة الصغيرة، وبحركة سريعة يدفعه الى داخل الفم، قال:

- لا أدري ماالذي يصنعه المرء بنفسه أثناء انفرادته، أحياناً يجد صعوبة في الجلوس وحيداً، هل يذهب الى المطبخ ويعد الشاي لنفسه أم يسير تحت المطر؟

قال زكريا: ينظر بعضهم من نافذة الغرفة الى السيارات العابرة او التي توقفت.

- فيما عدا ذلك يتكرر المنظر نفسه كل يوم، العابرون والسيارات، وفي رأيي أن تطلع الشخص من وراء ستارة النافذة لا يعني أبداً اهتمامه الشديد بما يراه، وربما يفعل ذلك بسبب عدم وجود شيء آخر يمكن فعله، قبل مشاهدة سيارة تتوقف، وضيف قادم.

لم يبد على زكريا الأصغاء رغم انه كان ينظر اليه، قال زكريا وهو يغير مكان وقفته، متقدماً قليلاً الى جهة زكريا، كانت الظلال تنتشر على وجهة.

- يجب أن يترك الشخص الواقف وراء النافذة أشياء كثيرة جانباً، ليمكنه التطلع الى الطريق، المارة والسيارات، دون حزن أو أسف.

يلتفت سليمان التفاتة قصيرة:

- ليس بمقدور هذا الشخص الانتهاء الى نتيجة، فبقدر تشوقه الى رؤية شخص قادم لزيارته، يود في نفس الوقت عدم مجيئه، أحياناً يغلق عينيه لتحاشي النظر اليه، وقد يحدث ان يغلقهما بقوة كمن يريد حذف ذلك الشخص من حياته، وحينما يدخل الى غرفته، فانه يميل الى ابقائه بنفس حرارة التمني له بالمغادرة، وقد يحدث ان يفتعل شيئا يحول دون لقاءهما، فيأسف لذلك فيما بعد.

- لا يمكن حدوث شيء كالذي ذكرته دون سبب!

يغمض سليمان عينيه أثناء ابتسامة أختفت في حينها، بينما زكريا يتابع كلامه:

- كان من الضروري أن احضر الان.

قال سليمان: لا يستطيع الشخص الواقف بجوار النافذة منع نفسه من الوقوف بجوار النافذة، وأزاحة الستارة قليلا، دون ان يهمه تكسر أغصان الأشجار عليها، فهي مشوهة رغم تفتحها، والأوراد اكبر من حجمها الطبيعي، الوانها غير حقيقية، وأغصانها رفيعة جداً، خضراء معوجة مائلة الى القصر أو الذبول والانحراف، ان مايشغله هو العثور على اسباب جديدة ليتابع النظر خارج النافذة.

تتوقف نظرة سليمان الهادئة عند الأزهار فوق الستارة، بسبب اما أن هناك ما يريد قوله لزكريا وجهاً لوجه، ولكن يغير رأيه، واما الى تشوقه لتفحص الأزهار، او ان السبب هو الانفجار القوي الذي صحبه الرعد، فتستحيل الأغصان والفراغات بينهن الى لون فضي، قال زكريا:

- هل يوافق على الخروج من غرفته اذا دعاه احد الى حفلة ما؟

- يحدث ان يمتنع في البدء، لكنه يوافق غالباً.

يخفض زكريا صوته:

- يجب القول ان مجيئك الان معي ضروري جداً.

- مرة اخرى الى البيت، هل هي حفلة أخرى؟

- بالضبط، فأبي الان يملك كاميرا للتصوير بالفديو، تكنولوجيا على أحسن ما تكون، جلبها له أحد أصدقائه من انكلتره، وهو بالأضافة الى عرضه لبعض أفلام الفيديو الخاصة، سيصور الحاضرين، يجب أن تكون بيننا، انا على يقين من انك بالذات تستمتع بالمناسبة، سمعت صديق أبي يقول عندما قدم بهديته: ان البيرة متوفرة وبشكل أجود في أوربا الغربية اكثر من أوربا الشرقية، لقد شاهد ذلك، ولمسه لمس اليد، وهو معروف

بصدقه، وحبه للسفر.

قال سليمان:

- سآتي لك بكوب من الشاي.

واثناء مغادرته الغرفة قال زكريا بصوت مرتفع:

- لا أقصد، اعرف مشاعرك، لكني انقل اليك الكلام فقط.

قبل البحث عن مفتاح النور أول نزوله، كانت الظلمة لاتخيم على باب المطبخ فقط، انما على السلم، والمناطق المحيطة، ولايقطع صوت المطر غير تساؤل الأم الذي يصل عبر غرفتها واضحاً، ان كان يطلب المساعدة، فيرد بأن الأمر سهل ولايحتاج الى شيء. ومن المكان المخصص لجمع القمامة تنبعث روائح خضار مطبوخة، وزلال بيض، ورائحة بصل متعفن، وفي الجوار يغلي ابريق الشاي، فيقف بجوار النار الهادئة تحته، واضعاً كفيه تحت الابطين، الكف اليسرى تحت الابط الأيمن، والكف اليمنى تحت الابط الايسر، مقربا وجهه من الأبريق اكثر، يفعل ذلك إما لأحساسه بشدة البرودة، وإما ليشم رائحة الشاي المتصاعدة مع أندفاعة البخار من الفوهة بشكل لا أنقطاع فيه، تلك اللحظة يصل صوت زكريا واضحا: أصر أبي على ضرورة حضورك معنا، قال لي ان صديقك هذا يجب أن يحضر، رغم انه يعتبرك مندفعا في مواقفك، لكنه قال ايضا ان ذلك سينتهي عندك في أحد الايام.

فيما بعد: لم يكن صوت المطر المتساقط ولا صوت غليان الشاي يخفي صوت قطع زكريا أرض الغرفة في جيئته وذهابه، ليس لأن المسافة قريبة، لكن صوت الضربات على الارضية عال فعلاً، أما الوقفة التي تتخلل حركته بين وقت وآخر، فترجع إما لشروعه في الرجوع قبل الوصول الى النافذة أو قبل ان يصده الجدار المقابل، او لتأمل نفسه في مرآة دولاب حفظ الملابس، أو لتصفح أحد الكتب الموضوعة فوق المنضدة بجوار السرير. يكاد وجه سليمان يلامس أعلى الابريق عندما ينخفض رأسه اكثر، وتصاعد البخار من الفوهة لا ينقطع، تدخل أمه، بملابسها السوداء ووجهها البارز من قطعة القماش التي تلف الشعر وتحوط بها استدارة الوجه، يرفع سليمان رأسه، ولم يكن البلل الذي على وجهه الا من اثر ذلك البخار الذي يدفعه الأبريق، قال:

- اعرف انك ستسخرين من كل ماترينه من افعال اقوم بها، ولكنها طريقة جديدة لشرب الشاي المغلي يخترعها شخص لا يعارض الدعوات التي تقدم اليه، رغم معرفته لأسلوبهم الرقيق، وفي احتفالاتهم هذه، يضحك معهم في مودة، لاتقولي أنه ينسى نفسه ويظهر على حقيقته، لا، ولكن ماذا تريدينه يفعل وقد ضاقت به السبل؟

تندهش أمه، ولم تقل شيئاً، حاولت ان تنكر من ان شيئاً من ذلك ستقدمه له، لكنه يتابع مقربا وجهه من فوهة الابريق ثانية:

- انظري كيف أقوم بذلك.

- انت ترهق نفسك، انت تختلف كثيراً هذه الأيام.

- اريد ان استنشق الان جميع هذا البخار الى النهاية دون ان افكر كلما اكون جالساً بين المدعويين، هل أطأطىء رأسي من الحرج أم اغادر المكان، لكني اعرف ان ذلك لن يكون.

قالت امه:

- اذهب الآن الى الغرفة، لقد تركت صديقك لوحده، سأجلب لكما الشاي بنفسي.

يتوقف سليمان قليلا قبل مغادرة الغرفة ولم يفه بشيء، وفي الغرفة يتوقفان امام بعضهما، وجه كل منهما أمام الآخر، قال زكريا:

- اعرف سبب احمرار وجهك، اعرف سبب اتساع عينيك وانتفاضتهما في محجريهما.

يخفض سليمان وجهه لمحاولته إما ابعاد وجهه قليلاً أو أن نور المصباح المواجه هو السبب، قال:

- غالباً ما يحدث ذلك، احمرار الوجه، واتساع العينين، والغيظ المكتوم، لكني أعدك انها مجرد حالة مؤقتة.

- انني على يقين من ان الأمر اكبر من ذلك، عندما يشبك المرء كفيه وراء الظهر، واثناء نزول الرأس محاذراً الى ابريق شاي أو ماء مغلي بعد ان يرفع غطاءه، تداعب رأسه افكار غريبة، وهذه تزيد من انحناءاته اكثر في نهاية الأمر، بشكل يجعل بشرة الوجه تكاد تلامس الابريق والبخار يندفع، آنذاك يتحول البخار فوق الوجه الى حبات تأخذ بالتكاثر او بالكبر، يبلغ الألم أشده، فالمرء يتألم كثيراً عندما يسلق البخار بشرة الوجه.

قال سليمان: يبلغ به الألم اقصى حد، شخص مثله يمضي في تأدية واجباته بطريقة آليّة، قد لا يجد بعض الاحيان الوقت الكافي

للتفكير في الأمر.. هل تملكون افلاماً كثيرة؟

بعد توقف قصير قال زكريا:

- بالأمكان رؤية افلام جيلة، أنها كثيرة بالشكل الذي يتيح لك فرصة الاختيار بشكل جيد، وأبي يسعى دائماً للحصول على أفلام فيديو جديدة، بعضها يريد تصويره بنفسه، وسوف يصور الاصدقاء، لذلك يجب التهيؤ لتكون بيننا بالشكل المرضي أمام عدسة كاميرته.

تصل الأم باب الغرفة نصف المفتوح، ورأيها صامتين آنذاك، يأخذ سليمان منها كوبيّ الشاي، ويعطي زكريا واحداً منها، وكانت انقباضة وجه الأم قبل ان تذهب تعبّر عن الحيرة او الدهشة او الحزن او الجهد. يردّ زكريا بعد أخذ رشفتين أو ثلاث رشفات بصوت مكتوم:

- من الصعب ان يعترض المرء عليه، مع ان مشروع الافلام التي يصورها لا اعتراض عليه، وأراه منسجماً جداً مع وضعه، ورائعاً لأسباب كثيرة.

قال سليمان:

- من الذي لا يستطيع المرء الاعتراض عليه؟

- أبي طبعاً.

يتوقف سليمان جوار النافذة بعد أنتهائه من رشفة الشاي الأخيرة، فتهتز الأزهار القريبة المرسومة على الستارة رغم حذره المبالغ فيه ان لايمس الأزهار بسوء، وهو يقترب من النافذة. قال:

- ماهذا الذي تخافه طيور الليل وحيوانات الغابة.. أيهما افضل:

هل يضحك البطل عندما يوشك تصوير الفيلم على الانتهاء أم ينهار من شدة التعب، أم يفقد المقدرة على المضي في مملكته، فيموت بالسم أو بالرصاص أو يموت بالغدر..؟

قال زكريا:

- عفواً، ليس بمقدوري سماع صوتك الواطيء.

- يخفت صوت المرء من التعب أو الخمول أو بسبب من كليهما، لكن هل تلاشى الحماس والاحتدام؟ وهل هناك ما عالجت به فورات الغضب؟ هل هو الاستسلام الجديد؟

قال زكريا:

- ماذا قلت! لا أستطيع سماع صوتك الواطىء.

وبصوت مرتفع: قلت الذي أقوله دائماً.

ينظر سليمان من خلال الفتحة في جانب الستارة المتدلية، كانت الازهار والاغصان القريبة من كفه ترتجف، يقول زكريا:

- اقبل مني نصيحة بدون مقابل: يجب الحرص على صحتك بالشكل الذي يتيح لك فرصة زيارة الاطباء الاختصاصيين، انا قلق على هذا الخفوت المفاجيء الذي أجده في صوتك، انا قلق جداً على ما يمكن أن أسميه بالتصرفات غير المنضبطة التي تصدر منك، فأنت احيانا تقول اشياء سخيفة، أو تخلو من اي معنى، اياك ومثل هذه الاشياء.

حاول سليمان ان يقول شيئا وهو يفتح فمه، لكن زكريا قاطعه:

- لا تنطق بكلمة فأنا اريد مصلحتك، انت محتاج الى حضور حفلة تقف فيها أمام عدسة كاميرا أبي، ثم من المستحسن ان ترى عرضاً سينمائيا بعد ذلك، سيروق لك ذلك.

- اذن ستصورني الكاميرا، سأكون واحداً من كل الموجودين!

- بالضبط.. يجب ان أخبر الأخرين ممن تعذر الاتصال بهم تلفونيا، أرتد ملابس الخروج بسرعة، لنذهب معاً اليهم.

- تصور الكاميرا جميع الوجوه؟ ولاتغفل أحداً.

- افعل ما قلت لك؟ الأمر عاجل ولايخدمنا التأخر.

- سنذهب معاً.

قال زكريا: كل شيء سيكون سليماً

وفي الخارج، لايبدد رذاذ المطر الوحشة، بل يزيدها.

×

كان الممر طويلاً وأوراق النباتات المتسلقة تكاد تلامس الارض في الأسفل من الجانبين، فيبدو الممر بسبب هيئة الاغصان المقوسة عند السقف أشبه بقبو ينتهي بباب عريض من الخشب، ولايبدد العتمة غير أضواء متفرقة مختلفة الألوان تصدر من بين أوراق النباتات المتسلقة المغسولة، ولاشك ان المرء وهو يعبر الممر لايستمع فقط الى نثيث المطر فوق الاوراق، وانما يحس ايضاً بالقطرات المتسربة من الفجوات. تزداد سرعة سليمان كلما تقدم حتى تقترب خطواته الى الجري، وهو يدوس بحذائيه مصدر انعكاس الضياء فوق الأرضية، اذا فكر احد ان خوفه من المطر هو السبب في السرعة التي كان عليها سليمان فانه على خطأ، فهل كان يريد اللحاق ببقايا الضحكات التي كانت تصل اليه من الداخل. في الردهة انتظر سليمان مجيء زكريا ونظف الحذاء في الممسحة المخصصة عند قرب

الباب الزجاجي المؤدي للصالة، وتطلع الى نفسه في المرآة المعلقة على الجدار الايسر وانت تدخل. وحينها يسحب زكريا الباب ناحيته مفسحاً مجال الدخول، تبدو الصالة، انه يعرفها جيداً، نظر الى الجميع نظرة سريعة، وابتسم، منهم من رآه فرد على الابتسامة ومنهم من لم يرها، او رآها ولم يرد عليها، كانت الستائر الطويلة تنزل بلون بني فاتح، وتختفي اطرافها وراء الارائك المتفاوتة الاتساع التي كان بعضها يكاد يلتصق بالجدران، الامر الذي يجعل المساحة التي في المنتصف تبدو اكبر بكثير مما لو أقتربت الارائك من بعضها، كان لون السجاد ملائماً للون الستائر وللون قماش الارائك الذي يلتمع تحت الأضواء التي توزعت في الزوايا وتدلت من السقف، اما المناضد التي توزعت بين الأرائك فقد كانت تغص بعلب السجائر المفتوحة، صحون للحلوى، وعلب للبيرة، منافضوأقداح. يجد سليمان وقتا للتطلع حواليه في أول دخوله الى الصالة، ويأخذ زكريا بيده، ويجدان لنفسيهما مكاناً للمرور وسط الحاضرين، يستقبله والد زكريا منشرحاً وهو يقول: أهلاً بك بيننا، يجب التعرف بمن لم تتشرف برؤيتهم سابقاً، ممن يحضرون معنا الان وممن سيجيئون فيها بعد، وانا سعيد ان أؤدي هذه المهمة بنفسي، سأعرفك بهم.

يصافحهم سليمان جميعاً، وأمام كل واحد منهم أو واحدة، يذكر والد زكريا اسمه أو اسمها، ليس اسمها بالضبط قبل ان يقول مدام، أوحرم الاستاذ أو السيد، واذا فتشت في وجه الاستاذ فسترى الاثار التي لا يمكن ان تمحوها البدلات الانيقة، ولا الشعور المصففة بعناية، تلك التي خلفتها تفاصيل الحياة التي تركت طحالبها تعلو الجبين، لذلك فان الشيء الوحيد الذي له ذاكره هي بشرته الأسمنتية، أما السيد زوج حنان أوعفيفة أو نجلة فهو أما مختلس امضى فترة محكوميته وخرج لينعم بالأموال أو بائع سوق سوداء، تجار من كافة الاشكال، كان سليمان يقول: اهلا وسهلاً، تشرفنا، أوتعرفنا من قبل، كيف الحال. لاأحد يستطيع ان يرجع تورد بعض الوجوه الى اربطة العنق المشدودة بأحكام، فتحصر الدم في الوجوه، وانها الى الدماء التي تفور في الشرايين اثر الضحك، أو الشرب، أحياناً يكتفي سليمان بهزة خفيفة من رأسه للسيدات اللواتي يتراجعن في جلستهن، حتى يستند الظهر على مسند الاريكة المرتفع الى مستوى الرأس، منهن من تضع ساقا على ساق وهي تمد يدها للمصافحة، ومنهن لايضعن ساقاً على ساق ولا يمددن يداً للمصافحة، ومنهن من يبتسمن لهزة رأسه ابتسامة خفيفة هادئة لاتكشف عن اسنانهن، أويكتفين في ردهن بالمثل. لايستطيع المرء ان يجد جواباً عن سبب أحمرار وجه سليمان بعد انتهائه من الدوران ووقوفه في نفس المكان عقب دخوله: هل هو الغيظ من بعض الشخصيات الدنيئة التي يعرفها، أم هو الخجل أمام النظرات التي كانت تتابعه في دورانه بين الجميع، أم حرارة المكان المدفّأ جيدا هي السبب؟ تفحص المكان بعينين قلقتين، كان يبدو مأخوذا امام: تموجات الشعور التي كان يميز بين ما هو مستعار وبين ما هو حقيقي، انفجارات الضحكات، الالوان حول العينين، الالوان فوق الشفتين، وعظمتي الوجنتين، الباودر الذي يحيل بشرة الوجه الى لون الحليب، الحواجب التي لقطت زيادات شعرها بعناية، والتي رسمت على شكل خطوط مختلفة. من الملاحظ أن الحاضرين لم يجتمعوا مصادفة أوعلى غير أرادتهم، فرغم ان الحديث عن الفيلم لم يتطرق اليه أحد، لكنهم اتوا الى الحفلة عامدين. الرجل الذي يقطع ضحكته فجأة يميل بنصف جذعه الأعلى ويهمس الى المرأة المجاورة له بكلام يثير فيها الضحك المفاجىء، جاء زكريا: هل أنت سعيد؟

قال سليمان: انه سعيد فعلاً، وانه سيختار له الاشخاص الذين سيجالسهم طيلة الحفلة ضماناً لراحته.

قال والد زكريا: ستجلس بين هذين الشخصين.

ويشير الى رجلين يجلسان أمامه مباشرة.

- ليس الان، سأفعل ذلك فيها بعد.

- انني اقسم بشرفي انك يجب ان تفعل ذلك الان.

قال احد الرجلين:

- لقد اقسم بشرفة، يجب ان تجلس بيننا.

ويجلس بين الشخصين اللذين أمامه، دون ممانعة، أما التفاتاته المتتابعة بعد الجلوس فانها ترجع دون شك اما الى رؤية وجه المرأة الجالسة على مقربة منه في اليسار، وإما الى رؤية وجه المرأة الجالسة على مقربة منه في اليمين، واذا كان تلفته يرجع الى تفحص وجه الجالس على يمينه أو الجالس على يساره دون ان يعبرهما نظره الى المرأتين المجاورتين لهما، فذلك راجع الى انه يريد معرفة رأيهما في جلوسه على هذه الصورة التي سببت لهما الضيق دون شك. كانت ضحكات النسوة أعلى من كل الاصوات، أما الراحة التي

استشعرهـا سليمان عندما دفع برأسه الى الخلف نتيجة لتحرره من مضـايقـة الكتفـين اللذين يضغطان عليه من الجهتين ، فانها جعلته ينسى الالتفـات الى مصـدر الضحكـات تلك . كان الكثير من الجالسين يرفعون كؤوس البيرة ، فرفع سليمان معهم كأسه ، وشربه رشفـة رشفـة ، وهوينظر الى والد زكريا الذي كان ينقل بين الجميع نظرات رضى ، ومن مكـان طرف الصـالـة المواجـه لسليمان هزّله رأسه ، فرفع سليمان له كأسه .

لم يكلمه أحد من الرجلين ، لأنهما كان يكلمان المرأتين اللتين تجاورهما .

وعندما جاء زكريا قال له : هل تستمتع بوقتك؟

قال سليمان : نعم .

- هل تريد أن تقول شيئاً ، أو توصيني بشيء افعله لك؟

قال : لا ، فأنت لاتستطيع البقاء معي .

- بالعكس ، استطيع ان اجلس معك .

ومع ذلك فقد تراجع مبتعداً ، وابتعاده يفسح المجال أمام سليمان لرؤية والد زكريا وهو يقف وكفه اليمنى مضمومة على مقبض الكاميرا .

قبـل تكلمـه يرفـع الكاميرا بالشكل الذي يتيح له التصوير ، ويردد «حسنـاً الان» قالهـا مرتـين أو ثلاثـاً ، فيفـتر الضجيج ، ولولا بعض الاصوات المتفرقة لأنقطع تماماً ، ويضيف والد زكريا :

- ينبغي على كل شخص الاستقـرار في المكـان الـذي يستقـر فيـه ، لنشرع بالعمل قبل مضي الوقت ، فالليل يتقدم ، وانتم تستطيعون معـرفـة قدر الحقيقـة الموجودة في كلماتي ، فعلي تصوير الفيلم الذي سيضمكم جميعاً - كاخوة وأصدقاء -

يقف الشخص الجالس وسط الاريكة المجاورة لباب الدخول ، يسأله ويداه معقودتان أمام بطنه :

- دون شك ، كل شخص بمقدورة اختيار المكان الملائم قبل البدء .

قال والد زكريا بنفس الهدوء موضحاً :

- الطـريقـة الـوحيدة التي تجعل الجميع سعداء ، ويشعـرون بالمتعة الكـاملة ، هي ان يكـونـوا في المكـان الـذي يريـدونه دون ضغط أو معارضة ، فالشخص يستطيع الانتقال الى اي مكان يريد ان يضع فيه نفسه ، الى أي مكان يجد فيه المتعة كاملة .

تنشغل الاكف بالتصفيق ، بينما يبقى القليل منها مسبلاً او مرتفعاً قليـلاً ، مثـل هذه الأكف تحاول التصفيق في البـداية ، لكنها تنشغل إما بالبحث عن سيجارة أو كأس ممتلئة فوق المنضدة أوترجع الكأس اليها ، وكان هناك من أراد التصفيق في البداية ، لكن الرغبة تخفت ، مع انه يهب مع الكثير من الجالسين واقفاً فور انتهاء والد زكريا من الكلام ، وكان هناك : من يلتفت الى الشخص المجاور ، ومن يرفع كأس البيرة محيياً ، كانوا يتزاحمون بعضهم بجانب بعض ، وبعضهم خلف بعض ، لم يكن بالمستطاع تبين : هل سبب تناثر خصل الشعر وعـدم ترتيبهـا عند البعض يرجع الى تزاحمهم المفاجيء ، أو حصل ذلك قبل قيامهم؟ وكانت النسوة اللواتي يقفن ، رغم قلة عددهن ، أو النسـوة المستمـرات في الجلوس ، يعـدلن من اطـراف فسـاتينهن الطـويلة أو القصـيرة ، ومن تسريحات شعورهن في لمسات محاذرة من الأنـامـل . وتـرتفـع اذرع بين لحظة واخرى اما مشيرة الى اشخاص معينـين تدعـوهم للمجيء قربهم أوللتحيـة ، واما ان الاذرع يضيق بها المكـان بين الأجسـاد فلا تجد بينها متسعاً ، ولايتم انتقال بعضهم الى الطـرف المقـابـل لهم أوالى احـد الجـانبـين دون التعـرض للاصطدام باحد المندفعين من الأتجاه المعاكس ، فيبقيان في مكانيهما يتـدافعـان ، والشخص الـذي يسمـح للمقابل بالمرور هو الشخص الـذي يتعب في مقـاومـة دفـع الآخر ، فيمر الشخص مقدماً احدى كتفيـه ، ومن بين لغـط الكلمات كثيراً ما تنفرد آهة مرتفعة أو صرخة قصـيرة منخفضـة ، ويحـدث ان يكون صوتاً نسائيا متذمراً . لم يترك سليمان مكـانـه ، ولكن يحرك رأسه الى الاسفل أويدفعه للأعلى ، باحثـاً دون شك عن والـد زكريا الذي يختفي وراء الزحام . الأرائك مزدحـة للدرجـة التي لا يجد الجـالسـون فوقهـا مكاناً لوافد جديد ، وأخريات تكاد تخلومن الجالسين ، اما بسبب الاشخاص الباقين في مكانهم عليها لا أصدقاء لهم في هذا المكان ، أو ان الذين لم يجلسوا بجانبهم يحاولون لسبب من الاسباب الابتعاد عنهم قدر المستطاع .

يعتدل سليمان في الجلسة عندما ما يطلب الشخص الجديد الجالس على يمينه منه ومن زكريا الذي جلس عن يساره بأفساح المكان قدر أستطـاعتهـا لترك ثغـرة تسمـح لزميله الـواقف بالجلوس وكـان بمستطاع كل احد ان يكون فوق او تحت اي احد ريثما يتم التصوير بشكله النهائي . بعـد ان يشغـل الـرجـال اماكنهم ، والسيـدات مقـاعـدهن ، لم يخفت اللغـط ، ويـزداد دخان السجائر كثافة في جو الصـالـة . يستطيـع المرء ملاحظة وجه والد زكريا مقطباً ، وقد عقد

عدم الرضا ما بين حاجبيه اثناء تنقل نظراته بين الاجساد التي تراصت في اماكنها، ومن الواضح انه يوجه تلك النظرات اللائمة ليكبح جماحهم، ولأجل ان يكفوا عما هم فيه، فيتوقفون بعد وقت قصير عن التكلم، وتنقطع الرغبات المفاجئة بتغيير أماكن جلوسهم من جديد، فتتجه جميع الانظار نحوه سواء قبل رفعه الكاميرا ووضعها أمام وجهه أو قبل ذلك. يرفع الكاميرا كما رفعها من قبل، وعندما تستقر أمام الوجه يشد على مقبضها الذي يشبه الى حد ما مقبض مسدس، بينما تدور اصابعُ كفه اليمنى مفتاحاً جانبياً قبل ان يرتفع صوت دوران الفيلم كأزيز حشرة خافت ومتصل، ينفرد في سكون لايقطعه صوتٌ غيره، ان والد زكريا وهو يقترب من الاشخاص أو يبتعد عنهم احياناً، ابتداء من الشخص الذي لايفصله عن الباب الا بالقدر الذي يسمح للداخل بالمرور دون مضايقة، يصور: من كان فمه مفغوراً أمام العدسة، من تتخذ عيناه تعبير هيئة انسان يستمع بانتباه أو يفكر، من تتسع ابتسامته أو يضحك، من يضع احدى يديه فوق كتف من يجاوره، من يضع كلتا يديه فوق كتفي من يجاوره، من يأخذ كف المرأة المجاورة بين كفيه أو يسحبها اليه من الخصر، فتريح رأسها فوق كتفه مبتسمة، وتستكين اليه. يميل سليمان برأسه الى الفراغ القائم وراء ظهر الرجل المنتصب على يمينه، ومن الواضح ان سبب تصرفه يرجع لا الى عدم درايته بقرب توجه عدسة الكاميرا نحوه، ولا الى ضيق المكان، ولا الى ميله لمن سيصور معهم وأنما لأخفاء نفسه، يرخي الرجل الجالس عن يمينه ظهره، يرجع الى الخلف عامداً وهو يلتفت بسرعة، فيبعد سليمان رأسه قبل وصول الظهر، فيميل بكل ثقله ناحية زكريا الذي اوقفه بوضع اليد بين ظهره وبين ظهر الأريكة، فتسد الطريق، يرفع سليمان عينيه متسائلاً، قال الرجل الجالس عن يمينه بصوت جاف يخلو حتى من ارتجافة، او توقف عابر بين الكلمات:

- انت تقلق السادة اثناء تصوير الفيلم!

فقال زكريا بصوت واطىء كانه يسرّه بحديث خاص:

- صحيح، انت تقلق السادة، ثم انك مسؤول عن الجفوة التي تحصل بينك وبين الأخرين، لاتقبض وجهك بهذا الشكل الذي يزيد نفور الاخرين منك، واجلس معتدلاً كما ينبغي أن يجلس كل امرىء هنا، فالشخص لا يصور الان نفسه فقط، وانما عليه ان يحمل معه سعادته.

يدفع سليمان ظهره الى ظهر المقعد خلفه، متابعاً حركة كفه اليمنى المنشغلة بالضغط على سلاميات أصابع الكف الاخرى، ولاشك ان سبب سرعة كفيه المرتفعتين الى أمام وجهه يعود الى اقتراب صوت ازيز دوران الفيلم، وانقطاع الصوت فجأة يكشف عن الاصوات الهامسة المحاذرة من جهة الاشخاص الذين تمّ تصويرهم، ولاشك ان سليمان فكر وهو ينزل يديه ببطء على هذا النحو: يرجع توقف الصوت لانقطاع الفيلم أوشيء من هذا القبيل، وتلتقي نظراته بنظرات والد زكريا الذي لم يحرك الكاميرا من مكانها بل يميل برأسه امالة خفيفة، والدهشة المرسومة على وجهه لاتكشف فقط عن تساؤله، وانما قوله ايضا:

- هل يرجع سبب رفع يديك أمام الوجه الى آلام داهمتك فجأة؟

كانت عيون الجميع مندهشة، ليست من نوع الدهشة العابرة، وانما هي مفتوحة لأقصى حد، قال سليمان في مرارة واضحة:

- لا، ابدا.

- هل أستطيع القول انك فعلت ذلك بناء على رغبة في داخلك ليست وليدة هذه اللحظة، هل استطيع ان اقول انك تخطط لها منذ زمن، وهي نتيجة للشح الذي عندك، والحقدك وجفوتك؟

وعلى الفور رفع زكريا صوته، قال كانما لايخاطب اباه فقط، وانما جميع الحاضرين.

- هذا شيء طارىء، أعدكم انه لن يتكرر، لم يقصد صديقي سليمان عمل المتاعب هنا، وهو متهيىء الان، فتابع ياأبي تصويرك.

ويلتفت الى سليمان متحمساً في صوت واطىء: اكد له ذلك بنفسك ليقتنع منك مباشرة.

قال والد زكريا قبل ان يضع عينيه وراء عدسة الكاميرا:

- الشخص الذي يريد تسجيل اللحظات السعيدة من حياته، ينبغي ان يضحك أو يبتسم على أقل تقدير.

يرى سليمان دون شك وهو ينظر اليه، انغلاقه عينيه اليمنى، بعد ان اوشكت عينه الاخرى ملامسة فتحة منظار الكاميرا، لم يتابع والد زكريا التصوير فوراً، والوقت القصير الذي يسبق متابعة التصوير يرجع اما لتفكيره بأمر سليمان أو الى ضبط العدسة وتحديد الزاوية التي سيبدأ بها تصويره. تنفرج شفتا زكريا وهو يرفع يده

اليسرى لتستقر فوق كتف سليمان، من وراء كتف الرجل الذي يفصل بينهما، لم يكن ذلك للضغط عليه كما هو واضح، وانما لجره ناحيته، يفعل زكريا ذلك بقوة وهو يلتفت اليه التفاتة سريعة، ثم مغيراً وجهة نظراته الى عدسة الكاميرا، لم يستطيع زكريا شيئاً رغم وضع يده فوق الكتفين وقت اندفاعة سليمان المفاجئة المسرعة، كفه اليسرى المفرودة الأصابع تتقدمه باتجاه العدسة، لأحد يعرف تلك اللحظة، هل يفعل سليمان ذلك ليطيح بالكاميرا، أو يريد منعها فقط من متابعة التصوير، يدفع والد زكريا الكاميرا الى الجانب وينزلها بسرعة وقد شعر بالخطر قبل ان تصل اليها يد سليمان، يقوم بذلك لأنه رأى شكله وهو يتقدم نحوه في منظار العدسة، ومع اندفاعة كفه المسرعة في البداية فهي لاتلامس وجه والد زكريا غير تلك الملامسة الخاطفة، التي كان بمستطاع والد زكريا تفاديها بدفع رأسه الى الوراء قليلاً، لم تكن الدهشة وحدها هي التي تتصاعد الى وجود الحاضرين، وانما الاستنكار الشديد لما قام به بوليس هذا فقط، بل كيف دخل شخص مثله الى هذه الجنة ليقلق راحة سكانها، يتفجر والد زكريا بالغضب وهو يصرخ على الفور «أيها الوغد».

لم يتراجع سليمان عندما امسك به زكريا من طرف اسفل سترته وجره اليه بقوة، لم يتراجع الا بالشكل الذي يسمح لمقدمة حذاء قدمه اليمنى بالوصول الى الكاميرا في يد والد زكريا بضربة قوية مفاجئة، خاطفة، قبل ان يحاول أحد ابعادها عن مجال الضربة التي لم يتوقع اي احد من الحاضرين حدوثها، ويبدو ذلك بالنسبة لهم

اشبه بحدث بعيد عن التصديق، فيملأ الأسماع صوت تكسر العدسات وسقوط الكاميرا فوق السجادة، فعل ذلك وهو مضطرب الأعصاب وعيناه جاحظتان مرعوبتان، يقف الجميع، كانما أنتفضوا ملسوعين دون ان يتكلم احد، ولم يبق من الجالسين في اماكنهم غير سيدتين أو ثلاث سيدات، قالت أحدى الجالسات على الاريكة المقابلة لجلوس سليمان سابقاً، وقد ظللتها قامة الرجل الواقف الى جوارها:

- كل من يخطىء يدفع ثمن خطأه، خاصة اذا كان شخصاً لم أرتح اليد كهذا الشخص.

واشارت الى سليمان. قال احد الواقفين بجوار باب الدخول غاضباً:

- انه يستحق العقوبة الشديدة.

قال زكريا منفعلا دون ان يحاول تثبيت نظراته في مكان ما:

- لا أدري كيف فعل ذلك!

ربما قال كلامه هذا - لأنه كان يشعر بتأنيب ضمير حاد، لأنه المسؤول عن جلب سليمان الى هنا.

يستمر والد زكريا بوقفتهوكراهيته لسليمان الواضحة على وجهة تزداد مع مرور كل لحظة، ينصرف سليمان بنظرته المحاذرة عنه الى تفحص جميع من حوله بسرعة، وكان متأهبا للدفاع عن نفسه اذا ما فكر احد بالأعتداء عليه، ويخطو خطوتين متراجعتين بأتجاه باب الصالة الذي يفضي الى الخارج، حيث الردهة أولاً؟ ثم الممر الطويل، ولم يتقدم نحوه والد زكريا، وكان واضحا انه لم يفعل ذلك لأنه خائف من الذي سيحدث لو تقدم، وانما لحرصه الشديد على عدم عرقلة تقدم الاخرين، والتقطيب يعلو وجوههم، تصغر الدائرة حول سليمان اكثر فاكثر، ولم يعد هناك منفذ الى الباب، وتقدم الاخرين لم يكن غير وليد تفكير اني مشترك، فالمرء لم يستمع الى أحد يحرضهم، وهم يفعلون ذلك اما ليكشفوا عن ولائهم لوالد زكريا، او للشعور المشترك بأن العدوان وجه اليهم جميعاً، لا أحد يعرف تلك اللحظة: هل يري سليمان الحقد في تكشيرة كل منهم وهو يقترب؟ هل يلاحظ انبهار الضوء النازل من سقف الصالة، قبل اقترابهم، بالشكل الذي لا يترك ظلالاً فوق الوجوه؟ هل يرى الجنة التي ذكرها أحدهم؟ كانت الدائرة من حوله تصغر وتصغر.

شعر

رشدي العامل

أبيات

- إلى محمد -

ساقاي مشلولتان
لن أستطيع اليوم،
أن أركض في الحاره
لا أستطيع النوم، ياجاره
مادام شباكك مفتوحا،
وعيناي على البستانْ
تستمطران الغيم،
بين الضوء والأغصانْ
مادام قلبي، حاملاً ناره
والخصرُ، ذاك الخصرُ،
لايرضعُ زناره

عيناي مفتوحتان
ماظل شباككِ مرخيا،

وضوءُ القمرِ النعسانْ
يسفحُ في الدنيا
جداول النسيانِ، والرؤيا
وترتخي ضاحكةً،
شقائقُ النعمانْ
في هذهِ الليلةِ،
من نيسان..

١٩٦٩

في موتي الأولِ، فتَحتُ عيوني،
شاهدتُ الصبّارَ على قبري
في موتي الثاني،
أحسست الشوك على قبري،
يخز الجسدَ الناحلَ،
يدمي عينيَّ ووجهي وجبيني
في آخر موت،
سبعُ زهيرات،
تفتح باب القبرِ،
تويجات من كل الالوان،
وفي قبركِ تنمو الأشواكْ

عندي ثوب العرسِ الأولِ،
هل أرسله للعرس الثاني؟
عندي القرطُ،
وخاتمُ ليلتنا الأولى

ونقابُ الخجلِ الأولِ،
هل أرخيتِ نقابَ الخجل الآنْ؟

أنتِ الأجملُ،
أنتِ الأقربُ،
أنتِ الشاطىء والبستانُ
وأنتِ الوردة في الصيفِ
وأنت الصحراء،
وظلُّ الواحةِ،
والزنبقُ والصبّار،
وأنتِ الأقربُ والأبعدْ

هذا كان سرير الحبِ الأولِ
يخبو ضوءُ الصالةِ،
تخفتُ أصواتُ الضحكِ،
ويدخل في الأوجهِ لونُ الهمساتْ
ترتجفُ الأعينُ،
ينأى عن بهجتها لونُ الكلماتْ

دراسة

سامي مهدي

جبرا ابراهيم جبرا

وريادة الشعر الجديد

• جبرا ابراهيم جبرا واحد من اكثر الادباء العرب شهرة، ومن ارفعهم مكانة، وليس هذا بكثير عليه، فهو ناقد كبير، وروائي مرموق ومترجم من طراز رفيع، وله في كل ذلك اعمال تحظى بالتقدير، ومن يطلع على قائمة اعماله لابد ان يتملكه الاعجاب بهذه الطاقة العظيمة التي لايملكها الا طراز نادر من الادباء.

غير ان جبرا، على مايبدو، لايريد ان يكتفي بهذا وحده. فهو يوحي لنا اكثر من مرة بأنه «رائد الشعر العربي الجديد» وبأن الشعراء المجددين قد تعلموا قواعد التجديد منه، قبل ان يتعلموها من أي مصدر سواه.

صحيح انه لايقول لنا هذا بعبارات صريحة ومحددة، الا انهماينفك يسرب معلومة هنا، وأخرى هناك، ليدفعنا في النهاية الى استنتاج من هذا النوع.

وأحسب أن جبرا ماكان ليتردد في الجهر بريادته لو أنه امتلك حيثيات قوية. الا انه، وهو لا يمتلك مثل هذه الحيثيات، لايجد غير أن يصل الى مايريد باسلوب غير مباشر.

ويبدو ان الرجل قد لجأ الى هذا الاسلوب بعد أن يئس من احتفال الآخرين بشعره ومن اقرارهم بريادته. ذلك ان مجموعاته الشعرية الثلاث (تموز في المدينة، والمدار المغلق، ولوعة الشمس) لم تكرسه شاعرا مهما بين الشعراء، فكيف تكرسه رائدا للشعر الجديد، او حتى واحدا من رواده؟

فمن الثابت ان مجموعات جبرا الشعرية لم تثر اهتماماً يذكر في الاوساط الادبية، ولم تؤثر في أي شاعر، وقد طواها النسيان بعد فترة قصيرة جدا من صدورها. واذا كان هناك من كتب عنها فذلك بدافع من العلاقات الشخصية والمجاملات العابرة وليس اكثر. ومالنا نذهب بعيداً، فجبرا نفسه يعترف ضمناً بضعف تجربته الشعرية. فالشعر كان نشاطه الأقل، كما يقول في موضع (١)، وهو لم يحقق في ماكتب منه كل ما قاله عنه، كما يقول في موضع آخر (٢).

غير أن هذا لايرضي طموح طاقة كبيرة كطاقة جبرا، بخاصة وان غيره من الشعراء قد استأثروا بألقاب الريادة، ولم يعترف له أحد بأي فضل فيها. فكل ماهنالك انه عُدَّ «ناقداً كبيراً» يكتب عن غيره اذا كتب.

وفي ماعدا ذلك فليس هنالك سوى ان يقال له «مترجم بارع» أو «روائي بارز» أو «مثقف رفيع المستوى» وهو في ذلك كله ليس رائداً ولايمكن ان يكون. فقد سبقه الى الريادة في ذلك غيره. وها قد مرت السنوات وهو على هذا الحال، فهل يقنط ويسكت، ام يكابر ويقول مايشعر انه في حاجة الى قوله؟ واذا قرر ان يقول شيئاً فهل يستطيع ان يقوله باسلوب واضح صريح؟

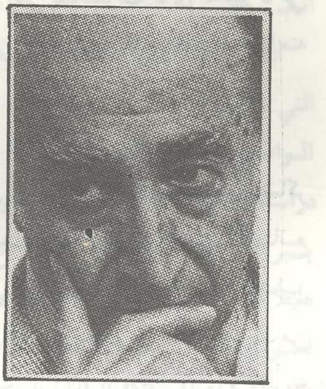
قد يبدو هذا الكلام قاسياً على رجل من طراز جبرا وفي مكانته، وقد يزعجه بما فيه من صراحة فجة او يؤذيه، ولكن هذه هي الحقيقة التي لم يقلها أحد جهاراً حباً به واحتراماً له. وهي ايضاً الحقيقة التي تركت في نفسه مرارة يمكن ان يفسر بها الكثير من مواقفه النقدية، والكثير من جوانب علاقاته مع الشعراء.

هذه ليست افتراضات افترضها، بل نتائج توصلت اليها بعد قراءة فاحصة في مانشرجبرا من شعر ونقد، وبعد نظر طويل في مواقفه النقدية وعلاقاته مع الشعراء. ولست اعجب اذا مارفضها جبرا، أو شجبها وسخر منها، فهذا من حقه، ولكنني سأعتبر ذلك مكابرة مشروعة وليس اكثر.

وقد كان بامكاني ان اكتم في نفسي هذه النتائج، واتجنب ازعاج الرجل، أو إغضابه به، وقد فعلت ذلك فترة طويلة من الزمن، مؤملاً ان يتكفل النقاد بملاحظة ومناقشة ما يقوله وبخاصة حين أصدرت «الاقلام» ملفاً خاصاً عنه، ولكنني قررت في في نهاية الأمر أن أقول ماعندي حين وجدت ان مايقوله خطير، وان النقاد لم ينتبهوا الى خطورته ولم يناقشوه.

ان مايقوله جبرا هو شيء للمستقبل. فهو يثير شبهات حول البداية التي جعلت من هذا وذاك من الشعراء رواداً. وهو يفعل ذلك بطريقة ذكية جداً، تقوم على تسريب معلومات معينة في فترات متباعدة مايلبث دارسه ان يكشفها، ويعيد ترتيبها، ليستنتج في النهاية انه «الرائد الحقيقي للشعر العربي الجديد.» وقد كدت، انا شخصياً، ان اقع في هذا الوهم، ولولا التريث واعادة النظرة، لما توصلت الى النتيجة التي توصلت اليها. لذلك رأيت انه مالم تناقش أقوال جبرا في هذه المرحلة، فان الدارسين في المستقبل سيتعاملون معها وكأنها حقائق تأريخية، بل ان بعضهم فعل ذلك، ومنهم بعض الدارسين الأكاديميين وهذا هو مكمن الخطورة.

×



جبرا ابراهيم جبرا

والآن ماهي أقوال جبرا التي تثير الشبهات حول ريادة الشعر الجديد؟

كلما تحدث جبرا عن بدايات حركة الشعر الجديد قال لنا، صراحة أو إيماء، بأنه فكر بالتجديد قبل سائر رواد الشعر الجديد.

انه يقول ذلك بشكل صريح وواضح في مقالة له بعنوان «زحزحة الباب العملاق»[٣]. بل هو يخبرنا في هذه المقالة بأنه كتب «شعراً جديداً» اثناء فترة دراسته في كمبردج[٤] وكانت باللغة الانكليزية (؟!).

وفي حواره مع الياس خوري يؤكد جبرا ماذهب اليه في مقالته تلك، ولكن بمزيد من المعلومات والتفاصيل. فنفهم منه انه كتب شعره الجديد (بالانكليزية) ونشر بعضه في مجلات بريطانية خلال فترة الحرب العالمية الثانية[٥]

اما في حواره مع زهير ماجد فيخبرنا بأن فكرة التجديد كانت فاعلة في نفسه منذ أن انهى دراسته الثانوية في القدس، اي قبل نشوب الحرب العالمية الثانية، وحتى قبل سفره الى انكلترا[٦]

نفهم مما ان جبرا يحاول أن يقنعنا بأنه سبق جميع الشعراء العراقيين، وهم رواد التجديد، الى التجديد، فكرا وممارسة، سبقهم الى ذلك بسنوات! وحين جاء الى العراق في أواخر عام ١٩٤٨ كان، كما يقول، مليئاً بفكرة ضرورة التجديد[٧] يقول جبرا:

«وعندما وصلت الى بغداد في اواخر ١٩٤٨ لم أكن اتوقع انني سأجد فيها فجأة الأرض الرائعة الخصبة التي ستتلقى هذا العشق مني للتغيير او التجديد تلقياً سيزداد ويتسع، بحيث يصبح في

النهاية خافز أصحاب الرؤى التي بمجموعها قوى التغيير لا في التعبير فقط، وانما في المنحى الحضاري الذي كان لابد لنا منه بعد نكبتنا في فلسطين» [٨].

ويستمر جبرا فيقول:

«وكان لقائي ببلند الحيدري وحسين مردان وجواد سليم وشاكر حسن وبدر شاكر السياب وعبد الملك نوري ونجيب المانع وقحطان عوني ورفعة الجادرجي في مابعد ـ والعديد من المبدعين الاخرين ـ عندما انظر اليه الآن تأريخياً، من ذلك الضرب من اللقاءات المصيرية، لا في حياتنا كأفراد فقط، وانما في تأريخ فكر باكمله» [٩].

ويضيف جبرا الى ذلك قوله:

«فالتفاعل الذي تم في الحال بين الشحنة التي تملأ نفسي من سنين، وبين الشحنة التي رأيتها في هؤلاء المنفتحين على أمل التجديد دون تحقيقه بعد، أطلق الشرارة، الدفعة، التي كانت بشير الخصب في الشعر والقصة والرسم والعمارة طوال الخمسينيات والستينات» [١٠].

ان هذا الذي يقوله جبرا أخطر بكثير مما يمكن ان نتصور للوهلة الاولى. فهو لايدعي هنا السبق في التفكير بالتجديد وممارسته فحسب وانما يدعي لنفسه دوراً اكبر من ذلك بكثير.

انه يعطي لنفسه دور تموز، ويعطي للمبدعين العراقيين دور الارض المهيأة لاستقبال عشقه وبذرته. وللتعبير عن ذلك ينتقي جبرا التعابير «التموزية» الأثيرة لديه، ويستخدمها بكثير من العناية والدقة والذكاء.

ولنلاحظ من جديد قوله «عندما وصلت ال بغداد في أواخر عام ١٩٤٨ لم أكن أتوقع انني سأجد فيها الارض الرائعة الخصبة التي ستتلقى هذا العشق مني للتغيير والتجديد.. الخ».

واكثر من ذلك ان جبرا لايعطي لنفسه دور تموز في الشعر فحسب، وانما في القصة، والرسم، والعمارة ايضاً، وبذلك ينزع عن المبدعين العراقيين كل شيء إلادور الارض الخصبة التي تلقت منه عشقه للتجديد، اي دور المتلقي المنفعل. فهو ينبئنا بأن المبدعين العراقيين كانوا «منفتحين على أمل التجديد دون تحقيقه بعد»، وان لقاء شحنته بشحنتهم هو الذي أطلق الشرارة. فماذا اذن لو لم يكن هناك جبرا، وماذا لو لم تكن هناك شحنته؟! ألن يكون هناك تجديد، أم انه كان سيتأخر، ام ماذا؟!

هذا مالا يقوله لنا جبرا، ولكنه يمضي في التقليل من شأن المجددين واحداً فواحداً، إما بهما جمته كما فعل مع نازك الملائكة في مقالته «الشعر الحر والنقد الخاطيء» [١١]، أو بتجاهله كما فعل مع عبد الوهاب البياتي [١٢]، أو بالادعاء عليه كما فعل مع السياب [١٣] وبلند الحيدري [١٤].

والآن لندع ذلك، ولنبحث عن «شحنة» جبرا، فما هي هذه الشحنة؟

انها ليست شعره المكتوب باللغة الانكليزية بالتأكيد، فهذا الشعر مايزال حبيس ادراجه، سمعنا به ولم نره، فضلاً عن ان مايكتب بلغة، لاتسري قوانينه على مايكتب بلغة أخرى. لعل الشحنة اذن شعره المكتوب بالعربية. ولكن هذا الشعر لاصوت له ولا صدى. لا في العراق ولا غيره من الاقطار العربية. واذا كان هناك من سموا في فترة ماتجوزاً «سيابيين» نسبة الى السياب، او «بياتيين» نسبة الى البياتي، او «أدونيسيين» نسبة الى أدونيس، فليس هناك من يمكن ان نسميهم «جبرويين».

اذن أين كانت «شحنة» جبرا؟ في افكاره؟ ومتى تلقى رواد التجديد منه هذه الافكار؟

يفترض ان رواد التجديد تلقوا افكار جبرا عندما جاء الى العراق. ولكن متى جاء جبرا الى العراق، وكيف التقت شحنته بالشحنة العراقية على وجه التحديد؟

في حوار جبرا مع زهير ماجد يخبرنا بأنه وصل الى بغداد في أواخر عام ١٩٤٨ [١٥]، وهذا يعني بشكل قاطع أنه قد وصل بعد ان انطلقت شرارة التجديد، على يدي نازك الملائكة وبدر السياب.

فالمعروف ان قصيدة «هل كان حباً» للسياب قد كتبت بتاريخ ٢٩/١١/١٩٤٦. والمعروف ان قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة قد كتبت عام ١٩٤٧.

ومن يطلع على ديوان السياب «اساطير» يجد ان قصائده الجديدة قد كتبت كلها عام ١٩٤٨ وبتواريخ تسبق مجيء جبرا الى العراق [١٦] وكذلك الامر بالنسبة لديوان «شظايا ورماد» لنازك الملائكة. بل ان مقدمة هذا الديوان المليئة بالحماس للتجديد وبالتنبؤات الصادقة عن مستقبل الشعر العربي قد كتبت بتاريخ

٣/ ٢/ ١٩٤٩ اي بعـد فتـرة قصيـرة جداً من مجيء جبـرا الى العـراق، وهي فتـرة لاتسمح بتحقيق تفـاعـل تنطلق منـه شرارة التجديد، هذا اذا افترضنا، خلافاً للواقع، ان جبرا كان على صلة بنازك الملائكة.[١٧]

حتى بلنـد الحيـدري الذي كان أوثق الشعراء صلة بجبرا كتب قصائد عدة على الطريقة الجديدة قبل ان يجيء الأخير الى بغداد بفترة.[١٨]

وهذا يفند أهم اقوال جبرا.

ورغم ذلـك لتـابـع الأمـر فنسأل: هل كانت لجبـرا افكـار محددة حول التجديد حتى تكون له شحنة؟ وماهي هذه الأفكار؟ وأي دور لعبت؟

ليس هناك من الرواد من اعترف بأنه تأثر بجبرا أوبأفكاره، اذن فلابـد من الـرجوع الى كتابات جبرا بحثاً عن هذه الافكار، فلعله بثها فيها وانكرها الآخرون.

دعـونـا نرجـع، باديء ذي بدء، الى كتـابه «الحرية والطوفان» فهـو أول كتبـه النقدية، والمصدر الاساس الذي يعيننا على معرفة افكار جبرا في فترة انبثاق ونمو حركة التجديد.

يتضمن كتاب «الحرية والطوفان» أربع عشرة دراسة، ومقاطع منتقـاة اجتـزاها جبرا من كتابات أخرى درجها كلها تحت عنوان واحد هو «اقنعة الحقيقة واقنعة الخيال».

امـا تواريـخ كتـابـة هذه الـدراسـات والمقاطع فتقع بين عامي ١٩٤٩ و ١٩٦٠ أي الفتـرة التي اعقبت انطـلاقـة شرارة الشعـر الجـديـد مبـاشـرة والتي شهـدت تبلوره ونضج شعرائه، واتضاح شخصيـاتهم الشعـرية، وهي، بالتالي، الفترة التي كان يمكن ان تظهر فيها فاعلية دور جبرا وأثره الريادي.

ان أول انطبـاع يتكـون لدينا عنـد الرجوع الى كتاب «الحرية والطـوفـان» هو ان جبـرا كان موزع الاهتمـامـات، وان افكـاره الخاصة بالتجديد في الشعر لم تتضح بعد.

فمن مجمـوع اربـع عشرة دراسة هناك ثلاث عن الرواية هي: الرواية الانسانية، والصخب والعنف، والغريب. وهناك دراستان عن الـرسم همـا: السـريـاليـة والاتجـاهـات الحديثة في الرسم، والفن الحـديث في العـراق، وثلاث أخرى عامة هي: الذروة في الادب والفن، والحرية والطوفان (وهي عن الالتزام) وهاملت بين العبث وضرورة الفعل.

ان اهم هذه الـدراسـات بالنسبـة لمـوضوعنا ـ ولعلها الوحيدة التي تتصـل بـه ـ هي دراسـة «الذروة في الادب والفن»[١٩]. ومن الـواضـح ان جبـرا نفسـه يعلق عليهـا همية كبيـرة. فهي احـدى دراساته المبكرة (١٩٤٩) التي بشر فيها بقيمة فنية معاصرة. وهو يشير الى هذه الدراسة في حواره مع الياس خوري[٢٠] باعتبارها دليلاً على اهتمامه ببنية القصيدة. وبسببها يعتبر نفسه «أول الذين لفتـوا النظـر الى هذا الموضوع». وفي مقدمة مجموعته «تموز في المدينة» يربط بين شعره هو وبين تلك الدراسة.

ولكننـا اذا نظـرنـا في الـدراسـة نفسهـا لرأينا أنها دراسة معنية بالـذروة في الادب والفن بعـامـة وليس في الشعـر وحـده، وهي لاتتنـاول «البنـاء الـذروي» في الشعـر الا في أقـل من صفحتين لايقـول فيهمـا جبرا شيئاً جديداً بالقياس الى ماكان قد تحقق فعلاً في قصائد نازك الملائكة (أولاً) والسياب (ثانياً).

وحتى بلند الحيدري الذي كان يومئذ اقل الشعراء الرواد ثقافة وأضعفهم أداة كان قد حقق هذا في بعض شعـره باعتـراف جبـرا نفسه في المقدمة التي كتبها لمجموعة «اغاني المدينة الميتة» كما سيتبين لنا فيما بعد.

اما الدراسات الشعرية في «الحرية والطوفان» فهي ست: منها دراسة عن «بيرون والشيطانية»، وأخرى بعنوان «ماهي الرومانتيكية» وثـالثـة عن وليم بليـك بعنـوان «ثورة العقل». وهناك دراستان عن الشعـر الامـريكي، أولاهمـا عن وولت ويتمـان مع ترجمة مقاطع قصيـدتـه الشهيـرة «اغنيـة نفسي»، وثـاني الدراستين عن «الشعر الامـريكي الحـديث»، وهي بهـذا العنوان، والدراسة الوحيدة التي تتصـل بالشعـر العربي من الدراسات الست هي بعنوان «في جب الاسـود»، وهي عن ديـوان توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة»، وقد نشرت عام ١٩٦٠.، أي في وقت متأخر جداً.

ويلاحظ على الدراسات الشعرية الست ان الثلاث الاولى منها معنية بالرومانسية والشعراء الرومانسيين. فالاولى عن سيرة الشاعر الانكليـزي المعروف «اللورد بيرون» وعن أزمته الروحية واحساسه بالشيطنـة. اما الثانية فهي بعنوان «ماهي الرومانسية» وعنوانها هذا يدل عليهـا. وأمـا الثـالثة فهي عن وليم بليك وكتابه «زواج السماء في الجحيم» وتصوفه وثورته على العقل والعقلانية.

واذا كان لنا ان نقول شيئاً عن هذه الدراسات الثلاث فانها تعبر عن «مزاج» جبرا في تلك الفترة، وهو مزاج شغوف بالاوراح القلقة والمتمردة، وبالصبوات الرومانسية التي جهد الشعر العراقي يومئذ في التخلص منها تحت ضغط الظروف السياسية والاجتماعية، وهذا يعني ان جبرا كان (في اهم مرحلة من مراحل تطور حركة التجديد) ينحو منحى مختلفاً عن منحى الأخرين.

على ان اقدم الدراسات الثلاث هي دراسته عن بيرون: وقد كتبت عام ١٩٥٢.. اي في فترة لم يكن الشعر العراقي بعد قد تخلص فيها من عقابيل الرومانسية. واذا كان لهذه الدراسة من فائدة فهي التعريف بأحد الشعراء الرومانسيين الكبار واضاءة ظروف تمرده على قيم وتقاليد المجتمع الانكليزي في الربع الاول من القرن التاسع عشر، وليس بالوسع القول انها اثرت اي تأثير، أو لعبت أي دور في حركة «التجديد» التي كانت قد حققت عام ١٩٥٢ تطوراً ملموساً على أيدي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

اما الدراستان الأخريان «ماهي الرومانسية» و«ثورة العقل» فقد كتبتا ونشرتا عام ١٩٦٠ أي بعد أن قطعت حركة التجديد شوطا بعيداً، وهما على اية حال خارج سياق هذه الحركة كما ألمحنا. ولكن ينبغي ان نلاحظ ان جبرا الذي يتهم نازك الملائكة بانها متأثرة برومانسية القرن التاسع عشر يبدو لنا الآن لا يقل تأثرا عنها بهذه الرومانسية!

واذا كان لنا ان نتوقف قليلاً فعند دراسته جبرا المنشورة بعنوان «اغنية نفسي»[٢٢] والحق ان هذه ليست دراسة بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة، بل هي مقدمة ألقى فيها جبرا ضوءاً على مسيرة الشاعر الامريكي ولت ويتمان وديوانه «أوراق العشب» تمهيداً للمقاطع التي ترجمها من قصيدة ويتمان الشهيرة «اغنية نفسي».

كان ذلك عام ١٩٥٣ أيام التحاق جبرا بجامعة هارفرد الامريكية والتقائه بزميل الصبا توفيق صائغ[٢٣]. ويبدو ان جبرا قد تعرف على شعر ويتمان اثناء ذلك، واعجب به وبسيرته الشخصية فترجم مقاطع من قصيدته «أغنية نفسي» وقدم لها بتلك المقدمة.

ولكن الغريب ان جبرا شغف بسيرة ويتمان وانشغل بها في كتابة المقدمة اكثر مما انشغل بخصائص شعره، فهو لم يتناول تجربة ويتمان في تخطي الوزن والقافية الا بعبارات عامة مقتضبة، وهو لم يتخذ من ذلك مناسبة للحديث عن الشعر العربي وقيوده، ولم يقدم لنا اية رؤية خاصة، وما قاله عن ويتمان وشعره تقوله كل المصادر التي تناولته.

ويبدو ان الذي استهواه في الامر «تمرد» ويتمان وتحديه للقيم الاجتماعية والادبية السائدة. فجبرا، كما تدل على ذلك كتاباته في الاقل، ولوع بهذا النوع من الشخصيات، وهي تصادف هوى في نفسه، وتلتقي مع نزعاته الذاتية على ماأحسب. ولذلك اكتفى باشارة عابرة الى موقف ويتمان من الوزن والقافية، فقال:

«ولم يستطع ويتمن ان يعبر عن البشرية جمعاء الا في دفق طاغ، تتدافع فيه الكلمات بغزارة، فتخرج على قيود الشعر، وتحتقر الوزن والقافية، وتعطي الشعر المرسل في النهاية مكانة في الادب الغربي قصر عنها فيما بعد اكثر من قلدوه»[٢٤].

ورغم ذلك بوسعنا القول ان جبرا قد تعلم شيئاً من ويتمان، تعلمه لنفسه، ولكن مانقله الى العربية من تجربة ويتمان كان محدوداً ومبتسراً، ولذلك لايمكن القول انه قدم في دراسته هذه شيئاً ملموساً لحركة التجديد.

اما دراسته عن «الشعر الامريكي الحديث» فقد نشرت في وقت متأخر نسبياً (١٩٥٥) ولم يكن فيها مايضيف شيئاً مهماً لثقافة الشعراء المجددين، او يساعد في فتح آفاق فنية جديدة أمامهم. فهي أساساً دراسة استعراضية اريد بها التعريف بالشعر الامريكي وليس اكثر.

جبرا وبلند الحيدري:

ونسأل، بعد كل ذلك، هل قدم جبرا شيئاً آخر يمكن ان يكون قد أثر تأثيراً مباشراً في حركة التجديد وفتح آفاقاً جديدة وهي في بداية نشوئها؟

يخبرنا جبرا في دراسته «زحزحة الباب العملاق»[٢٥] انه كتب في أيار من عام ١٩٤٩ مقدمة لمجوعة الشاعر بلند الحيدري «أغاني المدينة الميتة» وكانت المقدمة بعنوان «الشعر الجديد». ويقول جبرا انه أكد في هذه المقدمة على كلمة «الجديد». غير انها قد «أسيء فهمها» فابدلت دون علم منه الى كلمة «حديث»... وانه حين اكد على كلمة «جديد» فقد رأى في قصائد بلند الحيدري «جديداً لابد منه لحياة الشعر العربي». ويزيد جبرا على ذلك قوله «وواقع الامر انني كنت اتطلع الى جدة

أبعد وأعم وأشمل».

ورغم انني لا أستبعد ان يكون جبرا قد فتح لبلند الحيدري بالذات آفاقاً ثقافية كان يجهلها لأسباب تتعلق بظروفه ومستواه التعليمي والثقافي، الا ان هذا لاينفي تهمة المبالغة عما قاله جبرا حول المقدمة.

فلوعدنا الى نصها الكامل لوجدنا ان جبرا لم يوضح فيها معنى «الجدة» التي ينشدها. ولم يقل شيئاً يفهم منه انه كان يتطلع الى «جدة أبعد وأعم وأشمل» مما وجد في شعر بلند. وهوعلى عكس مايقوله اليوم كان مغتبطاً بما وجده في هذا الشعر، وقد دافع عنه وشبهه بشعر الغرب. وقال انه دهش «للشبه العجيب بين روحه وروح الشعر الانكليزي المعاصر مثلاً»[٢٦]

واكثر ذلك ان هذه المقدمة كانت تصف الظواهر الجديدة التي اكتشفها جبرا في شعر بلند وتقدم لها الغطاء النظري الذي يبررها، اكثر مما كانت تطرح افكاراً جديدة يستهدي بها بلند أوغيره من الشعراء. وهذا يعني انها لم تسبق بلند اوغيره من زملائه بافكارها. فهي حين تصف قصيدته بانها «وحدة متكاملة» وانها «تستهدف وحدة الموضوع وقوته وبروز جماله» وانك «لن تستطيع ان ترفع بيتاً واحداً من مكانه فيها دون ان تترك فجوة ظاهرة في المعنى والتركيب»... اقول انها حين تفعل ذلك فهذا يعني انها كانت تصف ظواهر ماثلة ليس في شعر بلند حسب، بل في أشعار غيره ايضاً، ولعلها كانت في شعر نازك والسياب اكثر وضوحاً منها في شعر بلند.

ثم ان المقدمة التي يقول جبرا انه كتبها في أيار ١٩٤٩[٢٧] لم تنشر الا عام ١٩٥١ وهو العام الذي نشرت فيه مجموعة «اغاني المدينة الميتة»[٢٨]. وهذا يعني ان الشعر (شعر الرواد الآخرين في الاقل) كان يتطور طيلة اكثر من سنتين حاسمتين من تطور حركة التجديد في معزل عنها.

جبرا والسياب :

مايقوله جبرا عن السياب لايقل خطورة، كما أحسب عما قاله عن بلند الحيدري. ففي دراسة عنوانها «الأسطورة وسيف الكلمة» يقول:

«لقد كان من المصادفات أن أطلع بدر على هذه الأسطورة (اسطورة تموز) في فصلين من مجلد كنت ترجمته من كتاب «الغصن الذهبي» لسير جيمس فريزر (نشر الفصلان في مجلة بغدادية في اواخر عام ١٩٥٤) ولما قرأهما بدر وجد فيهما وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته لاكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل واعمق شعره.

ففي اسطورة تموز بعد عام ١٩٥٤ تلتقي خطوط شعره كلها وتتفرع عنها. وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية. لقد حاول مرة، في قصيدته «رؤيا فوكاي» ان يقلد التضمين الذي استعمله تي. أس. اليوت في قصيدته «الارض الخراب». غير أنه لسبب ما، غفل عن اسطورة تموز المضمنة في قصيدة اليوت، رغم اشارته الى المسيح الذي «أنبتت دماؤه الورود في الصخر» غير ان مانظم من قصائد بعد «رؤيا فوكاي» جعل يتفجر بصور الاسطورة التي تبناها»[٢٩]

هذا مايقوله جبرا. ولو أمعنا النظر في هذا القول لكان علينا ان نستنتج أنه يريد ان ينسب الى نفسه فضل عثور السياب على «وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته لاكثر من ست سنين كتب فيها أجمل واعمق شعره». ولكن يلاحظ ان هذا القول، قول جبرا، لم يصدر منه الاعام ١٩٦٥، اي بعد موت السياب، ولذلك فاننا لا نستطيع التثبت من مدى دقته[٣٠] وسواء أكان هذا القول دقيقاً أم لم يكن، فقد اعتاد الادباء فيما بينهم استعارة الكتب وتهاديها وتبادل الاحاديث والآراء حولها. ولكننا لم نسمع ان كتاباً من الكتب فعل الاعاجيب بشاعر على نحو مافعله كتاب جبرا بالسياب (منحه «وسيلته الشعرية الهائلة» وجعله يكتب «أجل واعمق شعره»). فاستعارة كتاب لايمكن ان تحدث انقلاباً في شعر شاعر موهوب أصيل كالسياب. ولذلك فان من التعسف ان نسند تطور شعر السياب، في اية مرحلة من مراحله، الى كتاب واحد أطلعه عليه صديق، بخاصة وان هذا التطور كان يسير في خط متدرج صاعد يمكن رصده دتعقبه بدون قفزات.

فبعد «ازهار ذابلة» اصدر السياب «اساطير». وبعد «اساطير» كانت «حفار القبور». وبعد «حفار القبور» كانت «المومس العمياء». وبعد «المومس العمياء» كانت «انشودة المطر». وبعد «انشودة المطر» كانت في «المغرب العربي». وبعد «في المغرب العربي» كانت «اغنية في شهر آب». وبعد «اغنية في شهر آب»

كانت «المسيح بعد الصلب». وبعد «المسيح بعد الصلب» كانت «مدينة بلاد مطر». وهكذا [٣١]

وقد عرف السياب الاساطير قبل ان يجيئه جبرا بكتابه. فثمة اشارات عديدة الى اساطير ورموز تأريخية عديدة في قصائده التي كتبها قبل ان يطلع على كتاب جبرا. واذا افترضنا ان السياب لم يكن قد عرف «اسطورة تموز» حين كتب انشودة المطر (عام ١٩٥٣ في الكويت) فانه قد توصل فيها الى جوهر هذه الاسطورة (الانبعاث من الموت) قبل ان يطلع على الكتاب. غير ان الصور الواردة في القصيدة تدل على ان السياب كان قد عرف الاسطورة واستغلها دون ان يشير اليها اشارة صريحة. وهذا مايذهب اليه ايضا الدكتور احسان عباس في كتابه «بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره» [٢٣]

ومالنا نذهب بعيدا، فالا سطورة لم تكن مجهولة في اوساط كثير من المثقفين العراقيين قبل عام ١٩٥٤. فلقد عرفت منذ الاربعينات في الاقل. وهناك من عرفها منذ الثلاثينات. وأيام كان السياب طالبا في دار المعلمين العالية، كان المرحوم طه باقر يحاضر هناك في تأريخ العراق القديم، وكانت هذه الاسطورة وغيرها من الاساطير مما يحاضر فيه. وفي عام ١٩٤٩ نشر طه باقر مع بشير فرنسيس ٢٤ قصيدة من أدب العراق القديم في مجلة سومر (المجلد الخامس) منها ماهو عن تموز. وفي عام ١٩٥٤ نشرت المجلة نصا عن الهبوط الى العالم السفلي (المجلد العاشر). وفيما عدا ذلك فان فكرة الانبعاث من الموت متأصلة في بعض معتقداتنا الشعبية، وموجودة على نحوما في فكرنا الديني، ولا يحتاج شاعر كبدر شاكر السياب الى كبير عناء في الاهتداء اليها [٣٣]

واذا ذهبنا بعيدا فان دريني خشبة نشر قصة اسطورة ادونيس سنة ١٩٣٥ في مجلة الرسالة المصرية [٣٤] وفي المجلة نفسها والسنة نفسها عرض الدكتور ابراهيم بيومي مدكور جوانب من كتاب جيمس فريزر «الغصن الذهبي» [٣٥] وكان يسيرا على السياب ان يطلع على هذا في مكتبة دارا المعلمين العالية أو في مكتبات الاصدقاء [٣٦]

اذن فنحن نستنتج مما تقدم ان السياب كان قد عرف «اسطورة تموز» قبل ان يعيره جبرا الفصلين اللذين ترجمهما من كتاب فريزر عام ١٩٥٤. واذا كنا لانستطيع ان نجزم بأنه كان يعرفها معرفة دقيقة تفصيلية، فانه في الأقل عرف جوهرها.

ويدل شعره على انه كان «يجرب» في استخدامها. ويمكن ملاحظة هذا «التجريب» في قصائد «انشودة المطر» و «رؤيا فوكاي» و «في المغرب العربي» و «اغنية في شهر آب» و «المسيح بعد الصلب» و «مدينة بلا مطر». فكان يضمرها مرة ويظهرها مرة أخرى، وينجح في قصيدة ويخفق في غيرها. ولعله كان يريد معرفة المزيد عنها حين استعار ماترجمه جبرا عنها، وذلك أمر مألوف لا يستحق ان يحمله جبرا اكثر مما يحتمل. وفي كل الاحوال فان الذي كتب القصائد واستخدم الاسطورة فيها هو السياب وليس جبرا.

×

نخلص الآن من كل ماتقدم ان ما يقوله جبرا حول دوره الريادي في حركة الشعر الجديد وهم كبير ان لم يكن محاولة للايهام. واذا بدا جبرا في مابعد اكثر راديكالية من الشعراء الرواد بشأن موسيقى الشعر بالذات، واذا كنا نقر الان بأنه لم يكن يومئذ خارج الوسط الريادي، فان هذا لايؤكد بأية حال اقواله الخطيرة. فقد كان دوره في حركة التجديدها مشيا، رغم أنه كان في حينه أوفر من الشعراء الرواد في تحصيلة التعليمي، وفي اطلاعه على الشعر العالمي المعاصر، ولاسيما الانكليزي منه. فهولم يكن يملك موهبة هؤلاء الشعراء. وهورغم دراسته النقد دراسة منهجية في جامعة كمبردج لم يكن صاحب رؤية واضحة لمسألة التجديد. ولو كانت لديه مثل هذه الرؤية لكان جديرا به أن يفصح عنها بوضوح اكثر مما فعل في دراسته عن «الذروة في الادب والفن» ومقدمة «أغاني المدينة الميتة»، ولكن يبدو ان هذا هو كل ما كان لديه في تلك الفترة فقدمه.

ويخيل الي ان اهم ما كان عند جبرا يومئذ هو احساسه بضرورة التجديد. اما ما قدمه لحركة التجديد في الشعر فكان أقل بكثير مما ينسبه الى نفسه من دور وما يضفيه على هذا الدور من أهمية. والا فأين شعره في تلك الفترة، وما هي أهميته التأريخية؟ وأين هي دراساته وماهي آثارها؟ واذا لم يكن جبرا يستند الى شعر كتبه، ودراسات نشرها او اعترافات أدلى بها غيره، او شهادات يشهد بها من يعرفها، للبرهنة على قيامه بالدور الذي يدعيه، فكيف لنا ان

نوافقه عليه؟

لقد كان جبرا نفسه على حق حين قال في مقدمة ديوانه تموز في المدينة [37] «ان ادخال نغمة جديدة على فن قديم يعتمد على موسيقى تقليدية امر يحتاج الى جراة كثيرة، بله القدرة والبراعة». ولم يكن متجنيا على نفسه حين اضاف الى ذلك فقوله «وانا لا أملك الأخيرتين».

فهو اذا كان يملك القدرة والبراعة في غير الشعر، فانه في الشعر لايملكهما. ولكنه كان يبالغ حين تصور انه يقول قولا جريئا حين استدرك بقوله «ولكنني مندفع في سبيلي، مهما اعترض عليه الناس» فمثل هذا القول لايستحق ان يوصف بالجراة حين يقال عام ١٩٥٩ وليس عام ١٩٤٩ مثلا. ففي عام ١٩٥٩ كانت حركة التجديد قد بلغت ذروة نضجها، وكان التجديد قد اصبح تيارا جارفا لاقبل لأحد بمقاومته. ان الجرأة الحقيقية هي ان تنطلق شابة عراقية من أسرة محافظة، وأعني نازك الملائكة، لتقول لكل الملأ «في الشعر، كما في الحياة، يصح تطبيق عبارة برنارد شو: اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية» [38] ولم تكن نازك الملائكة جريئة حسب، بل كانت واضحة الرؤية ايضا، والدليل على ذلك وضوح تنبؤاتها بمستقبل الشعر وتطابق هذه التنبؤات مع ماحصل في الواقع [39]، وبغض النظر عما آلت اليه افكارها فيما بعد، فانها كانت يومئذ تعرف ماتريد وتعبر عنه بوضوح وصراحة.

والآن هل كان جبرا يملك مثل هذه الجراة يومئذ؟ واذا كان يملكها فلماذا لم يكن بالوضح والصراحة التي صار عليها عام ١٩٥٩؟

وأجيب: انه، رغم كل شيء، لم يكن يملك، كما ملكت نازك الملائكة، رؤية واضحة للتجديد.

وأحسب ان رؤية جبرا للتجديد أخذت تتوضح عندما التحق بجامعة هارفرد الا مريكية، ووجد هناك فرصة كافية للاطلاع على الشعر الامريكي والحوار مع صديقه توفيق صايغ وهذه الرؤية لم تكتمل الا بعد ذلك بسنوات، ولما اكتملت كان الجميع قد عرف طريقه، وسار فيه، وبلغ مقصده، بدون جبرا، وقبله، وحقق فيه اكثر مما حقق.

وهذا هو، فيما اعتقد، سر الاحباط عند جبرا وسر انصرافه الى الرواية فيما بعد، وهذا هو ايضا سر اهتمامه بالكتابة والثناء على شعراء لا أهمية لهم [40]، في مقابل تحامله على من الشعراء الحقيقيين أو الايحاء بأنه كان وراء تطورهم ونضجهم.

المراجع

١ ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ الحرية والطوفان ـ الطبعة الثانية ١٩٧٩ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

٢ ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة ـ الطبعة الثانية ١٩٧٩ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

٣ ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ ينابيع الرؤيا ـ الطبعة الاولى ١٩٧٩ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٤ ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ النار والجوهر ـ الطبعة الثالثة ١٩٨٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

٥ ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ تموز في المدينة ـ الطبعة الاولى ١٩٥٩ دار مجلة شعر ـ بيروت.

٦ ـ جيمس فريزر ـ أدونيس أوتموز ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا الطبعة الثانية ١٩٧٩ ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

٧ ـ الدكتور احسان عباس ـ بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٦٩.

٨ ـ نازك الملائكة ـ شظايا ورماد ـ ١٩٧١ ـ دار العودة ـ بيروت.

٩ ـ نازك الملائكة ـ قرارة الموجة ـ الطبعة الاولى ١٩٥٧ ـ دار الاداب ـ بيروت.

١٠ ـ بدر شاكر السياب ـ اساطير ـ الطبعة الاولى ١٩٥٠ ـ دار البيان ـ بغداد.

١١ ـ بدر شاكر السياب ـ انشودة المطر ـ دار مجلة شعر ـ بيروت ١٩٦٠.

١٢ ـ بلند الحيدري ـ اغاني المدينة الميتة ـ الطبعة الاولى ـ بغداد ١٩٥١.

١٣ ـ بلند الحيدري اغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى ـ ١٩٥٧ ـ شركة التجارة والطباعة المحدودة ـ بغداد.

١٤ ـ مجموعات مجلة «الآداب» اللبنانية للاعوام ١٩٥٣ و ١٩٥٤ و ١٩٥٥.

١٥ ـ مجموعة مجلة «الرسالة» القاهرية لعام ١٩٣٥.

هوامش

(١) ينابيع الرؤيا ـ ص ١٣٠ .

(٢) نفس المصدر ـ ص ١٢٧ .

(٣) الرحلة الثامنة ـ ص ٢٤ .

(٤) نفس المصدر ـ نفس الصفحة .

(٥) ينابيع الرؤيا ـ ص ١٢٦ .

(٦) نفس المصدر ـ ص ١٠٨ .

(٧) نفس المصدر ـ نفس الصفحة .

(٨) نفس المصدر ـ نفس الصفحة .

(٩) نفس المصدر ـ ص ١٠٩ .

(١٠) نفس المصدر ـ نفس الصفحة .

(١١) الرحلة الثامنة ـ ص ٧ .

(١٢) من الملاحظ ان جبرا لم يكتب يوما ما عن البياتي او يتحدث عنه .

(١٣) راجع ما ادعاه عليه في مقالة «الاسطورة وسيف الكلمة» الرحلة الثامنة ـ ص ١٩

(١٤) راجع ما يدعيه عليه في مقالة «زحزحة الباب العملاق» الرحلة الثامنة ـ ص ٢٥ .

(١٥) ينابيع الرؤيا ـ ص ١٠٨ .

(١٦) اساطير: لاحظ مثلا قصائد: في السوق القديم واساطير وسراب وغيرها .

(١٧) شظايا ورماد ـ ص ٢٧ .

(١٨) اغاني المدينة وقصائد أخرى لاحظ مثلا قصيدتي: مر الربيع وكبرياء . وبامكانك الرجوع الى ماكتبه السياب حول هذه المسألة في مجلة الآداب البيروتية ـ عدد حزيران ١٩٥٤ ـ ص ٦٩ .

(١٩) الحرية والطوفان ـ ص ٥ .

(٢٠) ينابيع الرؤيا ـ ص ١٢٧

(٢١) تموز في المدينة ـ ص ٥ .

(٢٢) الحرية والطوفان ـ ص ١٧٣

(٢٣) النار والجورهر ـ ٩٦

(٢٤) الحرية والطوفان ـ ص ١٧٤

(٢٥) الرحلة الثامنة ـ ص ٢٥ .

(٢٦) أغاني المدينة الميتة ـ المقدمة

(٢٧) الرحلة الثامنة ـ ص ٢٥ .

(٢٨) يخبرنا جبرا في مقالة «زحزحة الباب العملاق» ان المقدمة نشرت عام ١٩٥٢ والحال انها نشرت عام ١٩٥١ مع المجموعة .

(٢٩) الرحلة الثامنة ـ ص ١٩ . ولاحظ ايضاً مايقوله عن هذا الموضوع في مقدمة الطبعة الثانية من كتاب «أدونيس او تموز» ص ١١ .

(٣٠) من الملفت للنظر ان جبرا لم يقل هذا مثلا في مقدمة الطبعة الاولى من كتاب «ادونيس او تموز» الصادرة عام ١٩٥٧ يوم كان السياب مايزال حيا .

(٣١) اخترت هنا الاشارة الى القصائد التي تشكل علامة في تطور السياب الشعري في رأيي واهملت غيرها .

(٣٢) لاحظ ص ٢٤٥ و ص ٣٠٣ وما بعدها .

(٣٣) اشرت هنا الى ماوقع بين يدي من المصادر عند كتابة هذه الدراسة وحسب، وهناك بالتأكيد معلومات أخرى في مصادر أخرى .

(٣٤) العدد ١٠٨ السنة الثالثة ٢٩/ ٧/ ١٩٣٥ .

(٣٥) اعداد متفرقة من مجموعة عام ١٩٣٥ .

(٣٦) من الطريف ان الاعداد التي راجعتها من مجلة الرسالة كان مالكها الاول دار المعلمين العالية (!) .

(٣٧) تموز في المدينة ـ ص ٥

(٣٨) شظايا ورماد ـ ٥ .

(٣٩) نفس المصدر ـ ص ٢٥ ـ ٢٦ .

(٤٠) مثل رياض نجيب الريس وتيريز عواد .

ادريس الصغير

الأرض

البداية :ـ

هذا رماد جثتي المحروقة انثروه على ارض الوطن . اسكبوه على الانهار ، وقمم الجبال . وانت الوحيدة البائسة التي تبكينني في الزوايا الباردة المظلمة . غدا سيتساقط قتلاي الواحد تلو الآخر . وغدا أخبري صغيري بأني كنت ناراً وعاصفة ، وأني كنت طوفانا .

التحديق في عين الشمس :

اليوم . اليوم فقط . شربت الشاي في مقاهي مدينتي العتيقة الباردة البليدة . اليوم شربت الشاي . وكان الاصدقاء حضوراً وكان النادل يضحك . والشمس فوق رؤوسنا كانت تضحك . وقلنا : في زمن القيح ، في زمن الجراح المثخنة ، يتمنى الشرفاء أن يموتوا على حد السيف . وقلت لا . لايمكن أن تكون هذه مدينتي . ماعهدت حيطانها متشققة ، متداعية ، باهتة ، ماعهدت وجوه رجالها شاحبة معروقة ذابلة . ماعهدت اطفالها يشيخون يموتون قبل الولادة . ماعهدت نساءها ، بناتها ، يبكين في ثوب الحداد . ماعهدت البوم ينعق والغراب . ماعهدت هذا لا ولن تكون هذه مدينتي . اليوم شربت الشاي . وكان النادل وكان الاصدقاء حضوراً ، الاصدقاء كما ترين وانت في زاويتك تبكين . وهذا صغيري بين يديك يلون الدنيا بلون ابيض يصبغ السماء بزرقة صافية . يجعل حقول القمح خضرا والجبال . يصنع شمسا من ذهب وقمرا من فضة يحفر قبرا للزناة . لحدا للبغاة .

اليوم شربت الشاي . كان الشاي مرا . وانت في زاوية باردة . تراهم يعطونك خبزا؟ تراهم يكفكفون دمعك ساخنا؟ تراهم يحقدون ويضربون يدوسون صدرك بالمناسم والحوافر والقيود . ترى صغيري يبكي . تراه يعرف يعلم هل تحملين سلتك المرقعة للسوق؟ هل تستجدين . امطرت اليوم السماء قاراً وناراً أمطرت السماء . الذين ماتوا قبلي يجهلون . لايعلمون أن وجوها ، أن وحوشا تفزع الاطفال في عز النهار أن ذئابا تبقر بطون النساء تنسف مابناه غر الرجال تمتشق الكلام تبيع الوطن بحبة خردل . بنهد نافر .

هذا رماد جثتي المحروقة انثروه على ارض الوطن . كم انت رخيص أيها الوطن الحبيب في نفوس الاقزام . هاهي ذي بطونهم تتدلى . هاهي ذي سياراتهم الفارهة تمرق . هاهي ذي مكاتبهم خمارات . هاهم يلوحون بالشعارات .

اليوم . اليوم فقط شربت . مررت بالعاملات يقرفصن ببؤس على الطوار يلكن الكلام والعذاب ينتظرن السراب . اليوم مررت بالمرابين يرتعون في اسواق النخاسة والعهر يجمعون مال قارون . يصخبون ويغدرون ويكذبون . مررت بالفقراء وبالمرضى وبالجوعى يموتون في صمت رهيب على ضفة النهر

وكان العمال قد شاخوا. تهدمت اكتافهم وتقوست ظهورهم واعوجت سيقانهم الصفراء النحيفة. اليوم مررت ماهذه مدينتي لا ولن تكون.

ماهذه مدينتي لا ولن تكون.

بداية ثانية:

أنت الوحيدة التي تعلمين انت تعرفين أن حياتي موت. أن الحقد في قلبي كبير أن الرعب في نفسي خطير.

أنت تعلمين في الجسد-اطفئوا اعقاب سجائركم. في الجسد اسكبوا أحقادكم. الجسد ميت والغضب الغضب.

الحملة:

انبرى الصبح والروابي الخضر تلفعت بحمر الورود. وكنت مازلت تبكين تضمين صغيري اليك. هويجهش بالبكاء هو صغيري ويبكي. إليّ بسيفي والخنجر إلي برمحي ايها الباكون كفكفوا دموعكم. عار هو البكاء ايها الباكون احملوا سيوفكم. أيها الباكون ثبوا.

ساحرة:

كان الشاي اليوم مرا، كم كؤوس مرّة كتب عليك أن تتجرعها! كم حكايا تعمر القلب الحزين كم انت اليوم ساحرة ياساحرة! كم انت جميلة لو أن مهرك بحر أحزان لو أن مهرك سوط جلاد. لو أن مهرك بترُ أطرافٍ أو عيون تفقأ صلبُ أجسادٍ قطعُ رؤوسٍ. لو أن مهرك هذا لكنت الفائز حتما بقلبك. ياعروس الروابي الخضر، ياحبيبتي، ياأرضي.

الوصية الأخيرة:

تمرغ رجل في الأرض المتربة فاغبر من رأسه إلى أخمص قدميه ثم ضم حفنة من تراب بين يديه يسفها متلذذا مبتسما حين انتهى تهلل وجهه واحمرت وجنتاه، ثم التفت إلى ابنائه:

- هذه الارض ياأبنائي، ارضكم، حماكم. استشهدوا من أجلها. اطردوا عنها البغاة. اسقوها بدمكم لاتدعوا أقدام غاصب تدنس نقاوتها. اليوم أموت. هذه وصيتي: الارض، الارض، الارض.

المغرب

صدر حديث

زهر الحدائق

شعر

بشرى البستاني

سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث

منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد

شعر

موفق محمد

زورق من نار

من يعرفُ إمرأةً تملكُ نصفَ حلاوةِ سينا؟
لا أحدً
سينا من أزهارِ الجنة
سينا العسلُ الأسمرُ لم يعرفه النحلُ
تعلم منه النحل العسلا
سينا إمرأةٌ
أعرفُ هذا
لكن من يملكُ عينين كعيني سينا
نهدين كنهدي سينا
أسهرُ أياماً وليالي أفكرُ في شفتي سينا

أرسمُ أياماً وليالِيَ
عينيْ سينا
نهدي سينا
ساقي سينا
فيميسُ الضوء على النهدين
العينين
الساقينِ

ويلونَ فيها تلوينا
سينا خارطةٌ للضوء
وقاموسٌ للحبِ الوحشيَ
تألقَ في نهدي سينا
ياقطرة من ندى
في شفتي سينا
تعطي البراهينا
للنخلِ والزنبق
تختصرُ المطلقْ
ليستوي فينا،
سينا أغانينا

سينا حليبُ الموز والفاكهةُ السحريةُ المثيرة
سينا إختصارٌ للمسافات الطويلة القصيرة
سينا إمتحانٌ للأنوثة الرجولة
وغابةٌ مفترسة
فيها الأعاصيرُ الرياحُ، البرقُ
سينا أمرأةُ وهلوسة

أعرفُ أن الليل يحاصرُ سينا
ويحاصرُ هذا الغاب المفترس الجذاب
تنحتُ في سينا:

قالت أغانينا
الليلُ ياسينا
يسألك النجما

الليلُ يحاصرُ سينا
وأنا والليل وهذا الغابُ المفترسُ الجذابُ
تحاصرُ سينا
حاصرَها الليلُ
سينا إمتشقت قامتها

فانفجر الصبحُ براكينا
وأحاصرُ سينا
وحدي
فيقطعني سيفٌ من سينا يتماوجُ ضوءٍ مضاربه
وأعودُ إلى سينا
وحدي
دوخني خمرٌ يتعتقُ في شفتي سينا
فسكرتُ دهوراً
وشربت خموراً ماخطرتُ في رأس
أيقظني غصنٌ من آس
ينبع من بين أظافر سينا
فصحوت دهورا

النهرُ لا يجري
بموجه الأزرقْ
إلا إذا سينا
تشرقُ في الزورقْ

أتزملُ في الليل وحيداً وأطاعنُ خيلاً تسبحُ في رأسي
فأقوم قليلا
وأراقبُ عن كثبٍ غابةَ سينا
وأحاذرُ أن تبصرني أو تظفر بي
فتحيل القلبَ لهيباً يحرقُ فيه الثلجُ النار

النارُ الثلجَ
النارُ النار

الحبُ على القلب إستوى
وأحاذرُ حتفي في سينا

أتوسلُ قوس قزحٍ يلتف على نهدي سينا
فيفاجئني الضوء،
ويصعقني
أدخلُ مذهولاً غابة سينا
وحدي
وأحاصرُ نفسي
نفسي تتساقط في نفسي
ويلك ياآبن محمد
نادتني سينا
فتجمع فيَّ الزلزالُ وقالت سينا
هئتَ
وقالت
هيتَ
فيا هذا المزَّمل بالحب
فيا هذا المزمل بالحب
تعالَ أقطفْ من ورد الرب تعال أقطفْ من ورد الحب
تعال.
إنتثلتْ سينا الوردَ
سال الوردُ على قدمي سينا
ماسَ عليَّ الضوء، وقالت سينا
[والضحى والليلِ إذا سجى]
وأغارُ من الوردِ تأنقَ في قدمي سينا
سينا
يابستان الحب
وياطير الجنة
ياناراً تحرقُ في جسدي التابوت
تعالي
بأسم الله سأزرعُ فيكِ الروح
وأشربُ من شفتيك الكوثر
ثم أموت.

دراسة

جون فلجر ومالكم برادبري

الرواية الانطوائية

ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز

تعززت اركان الرواية في القرن التاسع عشر، وفاقت الرواية بقية الاشكال الادبية في تنوعها ومداها وعمقها. فاستفادت من الحركات الادبية والفنية، كالحركة الرومانتيكية والواقعية والطبيعية. وتركت هذه الحركات الادبية سمات واضحة في الرواية، يعرفها المهتمون بهذا الفن. وما ان انتهى ذلك القرن وبدأ القرن العشرون حتى كانت الرواية قد بلغت درجة كبيرة من التطور والتعقيد وبدت وكأنها قد استنفدت جميع اساليب تطورها. فوجهت اهتمامها نحو ذاتها، فازداد اهتمام الرواية بالتحليل الذاتي لأساليبها زيادة ملموسة عند مشاهير الروائيين. كما اخذت الرواية تركز على اساليب بنائها وتركيبها، فاصبحت اكثر شاعرية، اي انها غدت اكثر اهتماما بدقة النسيج والشكل وصار يقلقها الاسلوب النثري غير المحكم، المألوف عند عامة الكتاب. وقد ادى كل ذلك الى تغيير جذري في الاساليب الفنية للرواية واهتمام كبير بالشكل. وما زلنا نشهد نتائج هذا التطور في ناحيتين تكمل احداهما الاخرى وهما: اولا تأكيد الرواية على عوامل الشكل والوحدة الجمالية وعلى استخدام اللغة والاسلوب، تأكيدا يفوق عنايتها بالتقليد ومتطلبات الحياة. ثانيا: طابع الصعوبة الداخلية والازمة الفنية التي تعاني منها الرواية الحديثة، وهو جزء من الظاهرة الاولى، ويرتبط ارتباطا وثيقا بتلك المشكلة - وهي مشكلة فنية تاريخية، تكمن في فهم المادة التقليدية للرواية وجعلها موضع ثقة، وهي تجسم الحقيقة نفسها، كما يعبر عنها الترتيب الفعال للكلمات. إن هذه الامور واضحة اليوم في الرواية الجديدة، في مؤلفات نبوكوف Nabokov وجون بارث John Barth وميوريال سبارك Muriel Spark وايرس ميردوك Iris Murdoch وبورج Borges وكونتر كراس Gunter Grass. يحدثنا نبوكوف - وهو استاذ الفن الذي يستغل المجال بين النظام الشكلي والاشكال المستمدة من العالم الخارجي، فهو روائي الظلال والمرايا والانعكاسات، فيقول نبوكوف عن رواية يكتبها احد شخصياته: (. . . إن ابطال الكتاب هم ما يمكن تسميتهم بصورة عامة بأساليب الانشاء. . .) ونحن نعرف كتبا عديدة من امثال هذا الكتاب، حيث يرد ذكر هؤلاء الابطال، في اشكال مختلفة، ويبدو عليهم شعور من الفرح بسبب اناقة العمل الروائي، وشعور اخر بالازمة التي تكتنف العلاقة بين الرواية التي يكتبها الروائي، والرواية التي خلقها الله، العالم الحقيقي. إن الاشكال الروائية تزداد وتتنوع، ولكن هذا الشعور بالتعقيد والتناقض الظاهري ترجع جذوره الى الابنية الروائية التي اهتم بها كتاب الرواية الحديثة الاوائل.

ينبغي ان نميز هنا بين ظاهرة في الرواية الحديثة يمكن تسميتها بالتأمل الباطني الروائي، وبين مسألة اخرى مألوفة في تاريخ

المؤلفات الروائية ومشابهة للظاهرة الاولى، وهي مسألة الشعور الذاتي في الاسلوب الروائي. فقد تناولت الرواية دائما مواضيع معقدة لها علاقة بالميل نحو الواقعية، والتفاصيل العملية، والايهام بالحقيقة، وعناصر الشكل وربط ذلك بالوهم الواقعي. إن هذا الشعور بالذات مألوف في المؤلفات الروائية في القرن السابع عشر والثامن عشر[1] وقد بلغ الذروة في أجلّ معانيه في رواية ترسترام شانـدي، وفيها يسخر المؤلف من اكثر الاساليب الروائية المعروفة في وقته التي نجدها في روايات الدرجة الثانية: كما يستغل استغلالا كبيرا تقليداً روائيا خاصا. إن هذا النوع من الكتابة أثرّ تأثيرا كبيرا في شكل المؤلفات الروائية واساليبها، بيد ان اهميته الاساسية تكمن في توجيه الانتباه نحو دور الاسلوب الروائي نفسه. فينسجم القارىء مع الصوت الروائي الذي يدعي - وغالبا ما يمارس - سلطة ظاهرية على القارىء، كما يجسم - وكثيرا ما يخدع - توقعات القارىء وآماله، وكثيرا ما يرجع سبب ذلك الى رغبة الكاتب في تحقيق الاثر الهزلي. إن الاساليب الحديثة تنطوي على مثل هذا الميل عند الكاتب: ولكنها تنطوي على امور اخرى كثيرة. واذا كان الميل نحو التأكيد على الطبيعة الروائية الحتمية للرواية موجودا في الشكل، وقد تناولته المناقشات الجمالية، الا انه لم يبلغ درجة من التعقيد يقتضي معها ان يكرس الكاتب جميع حياته الادبية لتطوير اساليب روائية مناسبة لمواجهة هذه المشكلة، ويضطر مثل هذا الكاتب الى ان يتأمل بصورة مستمرة طبيعة الفن الذي يحاول في الوقت ذاته ان يبتكره. فلا يجد المرء مثل هذا العمل الا في الادب الحديث - العمل الذي يتجسد في ازمة الشكل الداخلي وكيفية تقديمه، فيؤدي ذلك الى امور منها العناية بالاشكال الادبية، وتسليط هذه الاشكال الضوء على نفسها، وبذلك يرى المرء كيف تظهر رواية ما الى الوجود، كما يُبالغ في الاساليب التي تنجز بها الرواية. ومع ان هذه المسألة تنطوي على كثير من التشابه في القصد بين الروايات السابقة والرواية الحديثة، فان الاساليب الروائية السابقة كانت ترمي الى التأكيد على استقلالية الروائي، في حين تؤكد الاساليب الحديث على البناء الروائي ذاته. ثم إن الشعور بالذات في الاعمال الروائية السابقة كان يرمي عادة الى تحقيق أثر هزلي، اما الشعور بالذات في الروايات الحديث فهو عنصر جاد أدبي عادة، ليس له مثيل في القرون السابقة، يضع اساليب الفن وعناصره موضع الصدارة، فيتطلب بذلك انسجام القارىء مع اهمية بناء هذه الاساليب، وهي بذلك تجدد معالم المستوى الواقعي لعمل الرواية، ويتطلب ذلك فهمنا لهذا البناء او التركيب الخاص باعتباره وحدة واضحة. إن من اهم مواضيع الرواية الحديثة موضوع الفن في الرواية ذاتها. وقد دفع هذا الموضوع بالقارىء لكي يتجاوز حدود محتوى الرواية فيدخل الى شكلها: فاضفى هذا الامر على الرواية الحديثة طابعا رمزيا. فاصبحت الرواية اليوم - على حد قول او تيكاواي كاست Ortegay Gasset - رواية الشخوص وليست رواية المخاطرات - وهي فن يخلق العالم ولا يتحدث عنه.

٢

إن هذه التطورات في الرواية الحديثة تعود جذورها الى فلوبير Flaubert، ولكنها تنبع بالدرجة الاولى من ذلك التطور الذي حدث في مفهوم الواقعية في نهاية القرن السابق. ومن المفيد جدا ان نبدأ بالروائي هنري جيمز Henry James. لقد انتقل هنري جيمز من الرابطة التهكمية بينه وبين القارىء، التي نجدها في رواياته الاولى، الى انسجام ماهر بينه وبين شخصياته، في مؤلفاته الاخيرة. وهو تحول منحه قدرة كبيرة على الاستجابة الحساسة لامكانية الشكل الفعال. فنجد في رواية السفراء Ambassadors (١٩٠٣)، على سبيل المثال - ان الكاتب ينتقل بسرعة من شخصية الى اخرى في المحاورة، فيلقى الضوء بالتناوب على السر الذي يكمن وراء الكلمة التي يعبر عنها.[2]

«لم يكن بوسع سترذر الا أن يصغي ويبدي اعجابه ويحدد الفرصة المتاحة امامه. ومع انك تحيين كثيرا من زبائنك، فلا يمكن القول إنك تفعلين ذلك لمجرد الحب، ثم انتظر لحظة وقال: وكيف نستطيع ان نرد لك هذا الاحسان؟،

«ترددت قليلا ثم قالت: لا حاجة لذلك، وقد اهتز مرة اخرى من اعماقه لهذا الجواب. واستمرا في الحديث، ثم اخرج ساعته ونظر اليها وهو يفكر فيما قالته له: وقد فعل ذلك بصورة آلية لا شعورية وكأنه شعر بالخوف من شدة الفرحة التي غمرته نتيجة لفطنتها الغريبة التي تتميز بالتهكم. فنظر الى عقارب الساعة دون ان يراها، وفكر بشيء قالته صاحبته، وأعقب ذلك برهة من الصمت إنك تخاف منه كثيرا.

ضحك ضحكة كاد ان يشعر بمرارتها، ثم قال: إنك تعرفين الآن لماذا اخاف منك..»

يبقى هنري جيمز - ويطلق على نفسه مؤرخ سترذر وراء الستار

ولكننا نشعر بوجوده، فهو يزودنا بمعلومات قيمة ويثير اهتمامنا عن طريق الايحاء والاشارة - بالامور التي لا يرغب في ذكرها. فدوره واضح في ملاحظة مثل هذه: خطر له ان الانسة كوستري ربما تشبه ميري ستيوارت: فكان لا مبرت سترذر يملك مخيلة تتميز بالصراحة وتقتنع فترة قصيرة من الزمن بمثل هذا التناقض. - فمما لاشك فيه ان جيمز يقتنع بهذا التناقض كما يقتنع سترذر. تقول الانسة كوستري فرحة: إنه اسم احدى روايات بلزاك!، ثم تضيف وكأنها قد تذكرت شيئا: ولكنها رواية سيئة. ، إن الشخصيات الروائية هذه لها ذوقا ادبيا في الرواية ايضا. ويمتد عنصر المساهمة هذا الذي يكمن في العلاقة الوثيقة بين المؤلف وشخصياته، ليشمل جميع مراحل تطور الحدث، حتى تبدو لنا الشخصيات في بعض الاحيان وكأنها قد قرأت الرواية التي تظهر فيها. فنشعر ان هذه الشخصيات تساهم في عملية تكوين الرواية وتحور مجرى تطورها.

اذ يقول جيمز في مقدمة كتابه العصر الصعب The Awkward Age (١٨٩٩): تخضع جميعا خضوعا مطلقا لعلاقات متشابكة ضمن الحدث نفسه، فليس لاي جزء من الحدث علاقة الا بالجزء الاخر - الا اذا استثنينا علاقة الكل بالحياة، فالشخصيات ليست جزءا من العالم الذي تخلقه الرواية بل هي جزء من عملية الخلق نفسها. حيث تبدو هذه الشخصيات وكأنها تشترك في عملية خلق ذاتها. فهي جزء من الحبكة الفنية: تظهر في كثير من الروايات الحديثة وكأنها تطالب المؤلف بحرية اكبر، وبعمق نفسي كبير يفوق ذلك الذي نجده في الروايات السابقة، بل انها تطالب المؤلف بحياة تمتد في بعدها الزمني الى الوراء والى الامام بحرية كاملة (كما يحدث في بعض روايات فرجينيا وولف، على سبيل المثال). ومع ان الكاتب يستطيع ان يستخدم الاساليب الفنية نفسها لاخضاع الشخصيات لخطة الرواية، ولنمطها فلا يسعنا الا ان نتفق مع ما يقوله اورتكاواي كاست سواء كانت النتيجة النهائية هي الحرية او التهكم[3]. يقول كاست إن في هذا النوع من الرواية شيئا من (عنصر عزل الفن عن الناحية الانسانية وتجريده منها.)[4] فلا يقتصر الشكل على كونه وسيلة لمعالجة المحتوى، بل انه في احد معانيه انما هو المحتوى نفسه، فالخبرة تولد الشكل والشكل يولد الخبرة. وفي العلاقات المتشابكة بين متطلبات وحدة الشكل ومتطلبات الانسان نجد بعض العناصر الجمالية والفنية الاساسية للرواية الحديثة.

واذا انتقلنا الى روايات جوزيف كونراد Joseph Conrad وجدنا الشعور ذاته بتعقيد التركيب الروائي قد تطور وامتد ليشمل اتجاهات اخرى. فروايته المسماة بـ (١٩١١) Under Western Eyes في نظر الغرب، على سبيل المثال، لها اسلوب روائي ملتو جدا، فهي تجسم نوعا من الصراع مع المادة (او المحتوى) التي تحاول التعبير عنها، وتشكل في حد ذاتها منطقا متميزا للاسلوب الروائي. فيقوم المؤلف بتقديم الرواية من وجهتي نظر مختلفتين: احداهما وجهة نظر مدرس بريطاني للغة الانكليزية قد جاوز شبابه، والاخرى وجهة نظر شاب روسي ثوري يدعى رازموف. يقدم الاول القصة، ولكنه يستعين بالاعترافات التي كتبها رازموف لكي يكمل معلوماته الناقصة ورد فعله المحدود. بيد ان المدرس يبقى الراوي الاساسي في الكتاب، فهو لا يستعين بالاعترافات لكي يكمل اركان قصته، بل يغير ويحور من هذه الاعترافات ويضعها في القالب الروائي الذي يناسبه. إن هذا ليس مجرد وسيلة روائية مناسبة، كما هي الحال في الروايات السابقة التي لها تركيب اقل تعقيدا بل هو جوهر الرواية نفسها. فرواية في نظر الغرب، انها هي - كما يوحي بذلك عنوانها - دراسة لمسائل في الحياة الروسية قبل الثورة، محيرة للغربيين. لذا يحتاج كونراد الى راو يُبعد الحوادث فيجعلها مفهومة لدينا. وهذا ما يفعله مدرس اللغة حين يتخذ لنفسه دور الوسيط. بيد ان الاعترافات نفسها (او دورها المباشر) تعطي للتركيب الروائي طابع التعقيد والغموض والابتعاد عن المنطق. واحد اسباب الغموض البعد الثقافي والحضاري، اي البعد في قيم الحياة. وهو ايضا غموض في المعنى يصح على جميع القصص؛ فكونراد يثير رغبتنا دائما ويجعلنا نؤمن ببساطة المغزى، لذا فان النمط الروائي يجسم الصعوبة ويبالغ فيها - صعوبة تثبيت المادة وتنظيم اهميتها - مما يوحي بتكامل هذا النمط، فيصبح جزءاً من القصة.

اذن يسعى كونراد وراء موضوعه الصعب، ويستخدم في ذلك مهارة ملموسة في الاسلوب الروائي الذي يجذب انتباهنا نحن القراء. فبعد ان يعلن المدرس ان الروائي ليس بفنان، لذا ينبغي ان يروى القصة باسلوب بسيط يخلو من كل تعقيد، اول دور يتخذه لنفسه هو ما يرويه رازموف عن نفسه وكيف خان المتآمر المدعو هالون ووشى به الى الشرطة القيصرية: ويسأل في الختام

السؤال الاتي: بعد هذا العمل، اين يستطيع رازموف ان يذهب؟ ثم يبدأ الدور الثاني فيعود بالقصة فجأة الى الوراء ستة اشهر وينتقل الى المواطنين الروس الذين هاجروا من بلادهم وسكنوا جنيف، اذ يجد مدرس اللغة طريقه الى الجالية الروسية هذه، ويستمر هذا الجزء من القصة حتى مجيء رازموف الى الجالية حيث يرحب به المهاجرون باعتباره هاربا من نظام قيصر. وهنا نجد الجواب للسؤال الذي ورد في نهاية الجزء الاول: يستطيع رازموف ان يتغلغل بين صفوف الجالية الروسية في جنيف ويعمل عميلا للشرطة القيصرية. ثم تعود القصة الى وجهة نظر رازموف في اجزائها الاخيرة، فنشاهد العدالة المروعة التي ينالها رازموف جزاءً لخيانته. وهكذا تلتقي وجهتا النظر المختلفتان: فتكون النهاية من نصيب مدرس اللغة، الذي شهد الحدث باجمعه بطابعه التراجيدي الكوميدي، وهو لايفهم تماما معنى حوادث الرواية الا بعد ان يحصل على ما كتبه رازموف وعندئذ يفهم ماذا حدث، فيأخذ القلم والورق ويدون ما يعرفه ثم يضعه امامنا، بغموضه الروسي. فهو كاتب قصة جيد رغم انه ينكر ذلك؛ يحسن بناء التركيب الروائي وهو لايستخدم الاسلوب المباشر كما يفعل كاتب الجريدة. ثم إنه لا يأخذنا خلال المراحل المختلفة للحدث تلك التي يمر بها هو نفسه عندما يقرأ اعترافات رازموف. بل انه يصوغ مادته بشكل درامي اذ انه يستحضر شخصية رازموف في بطرسبرغ معتمدا في ذلك على الاعترافات، باعتبارها المصدر الوحيد الذي يستمد منه معلوماته. وبعبارة اخرى فهو يقوم باعادة بناء حادثة خيالية ـ كما يفعل بقية المبدعين ـ وهذه الحادثة لايمكن ان تكون حقيقية او غير حقيقية بصورة كاملة. فهو يقوم بدور كاتب الرواية، في حين يبقى كونراد ـ كاتب الرواية ـ وراء الستار.

بيد ان الرواية تلقي ستارا من الغموض على كل هذا. فهي تحاول ان تظهر بمظهر اخر غير مظهر الرواية (فنقرأ في طبعة بنكوين ص ٩٠، هذه القصة ليست من نسج الخيال»). فهي لا تحقق التنقل في المكان والزمان بسهولة، الانتقال بين سنت بطرسبرغ وجنيف، والانتقال من اعدام هالدن الى الفترة التي تسبق ذلك بستة اشهر عندما نجد هالدن ما يزال على قيد الحياة كما ان اخته وامه هما على قيد الحياة تعيشان في المهجر باماان. ويستغل الكاتب ستارا من دخان الكلام ليقول إنه غير قادر على الانتقال بسهولة من مرحلة الى اخرى، وفي اثناء ذلك يتحقق هذا الانتقال



جوزيف كونراد

من خلال الاسلوب النثري. ومثل هذا الاسلوب نجده في الفترة الاتية:

تشير اعترافات رازموف الى بعض القلق الذي عاناه. ولا بد ان اذكر هنا ان الاعترافات تتألف من ملاحظات يوميه يبدو ان الكاتب بدأها بعد ان عاد الى بيته.

اذن فقد كان السيد رازموف قلقا. وتحطم كيانه في داخله فجأة. وحذر نفسه قائلاً:

عليَّ ان استخدم الحكمة معه، (نسخة بنكوين ص ٧٨).

وهنا يقدم لنا مدرس اللغة تفسيرا لمشاعر رازموف، وهو ما لاتستطيع الاعترافات ان تقدمه لنا: ويحشر هذا التفسير في القصة بمهارة وكأنه يظهر بصورة عفوية من المصدر الذي يستقي منه معلوماته (الاعترافات). فتقوم مفكرة رازموف بدور التأكد من الحقيقة ـ وهو الدور الذي يريده لها الكاتب، اي انها تحاول اقناع القارىء ان ما يقرأه ليس حكاية خيالية، وفي الوقت ذاته تساعد على تحقيق البناء الروائي. بل ان مدرس اللغة يقوم بدور الروائي الماهر، الذي يقدم لنا درسا ملموساً في كيفية التعامل مع الموضوع الصعب، وتحقيق الانتقال من مرحلة الى اخرى، واستغلال وجهتي نظر مختلفتين رغم انهما متكاملتان.

مما لا شك فيه ان مدرس اللغة هو أداة بيد الكاتب: فصانع الحدث الحقيقي هو كونراد. إن الكاتب في القرن الثامن عشر كان يكتفي بأن يقف وراء من يمثله في القصة، فيعطي لمدرس اللغة دور المؤلف. اما كونراد فيتبع الاسلوب ـ الحديث، ويعتبر الرواية نوعا من الفن. لذا يستخدم الطريقة الفنية المتميزة الواضحة. فيضع اسمه على الرواية، ثم يكتب لها مقدمة: اذ يعلم ان لقرائه من الذكاء والفطنة ما يجعلهم يؤمنون ايمانا يقينياً بان كتابة المؤلفات الروائية ليست بالعمل التافه، بل هي عمل جاد صعب لايقدر عليه الا الفنان. فهو اذن يستطيع ان يخلق لهم شخصية باستطاعتها

خلق الرواية امام اعينهم، ويجعلهم في الوقت ذاته يقتنعون بصحة الرواية من حيث الجوهر. فغاية الروائي ان يعمق الشعور بالحياة، وبالظروف القلقة المعقدة التي يعيش فيها الانسان. إن هدف المؤلف في هذا الكتاب على الاقل، ليس الابتعاد بنا عن حوادث الكتاب، مع ان في رواية كتلك التي تعرف بـ العميل السري The Secret Agent (١٩٠٧)، يستخدم اسلوبا مشابها بعض الشيء ليحقق التهكم بوسيلة مصطنعة. ففي هذه الرواية تفضح الشخصيات البشرية وكذلك الحضارة البشرية التي تدعي هذه الشخصيات انها جزء منها. ومع ذلك فان الراوي الذي يبتكره كونراد (او العلاقة المعقدة بينه وبين التركيب الهرمي لوكلائه في القصة) كل ذلك يساعد المؤلف في معالجة المادة المعقدة والخبرة المركزة فضلا عن انه يصوغ المادة في شكل يناسب عالم الاشكال الذي قد تنتج منه هذه المادة. فقد ذكر كونراد في رسالة له كتبها عام ١٩٢٣ ان فنه يكاد يعتمد كليا على «الجمع بين الصور الذهنية باسلوب غير تقليدي.» وهذا ما يجعل «مؤلفات كونراد تتصف «بالسيولة» والانطباعية وتهتم «بالاثر» اكثر من اهتمامها «بالاسلوب الروائي المباشر» فقط. فمما لا شك فيه ان كونراد وجيمز يستخدمان في الرواية عمقا فنيا جديدا، وان لفنهما اسلوبا مقصودا واضحا. وقد قال مارك شورر Mark Schorer إن افضل ما تتصف به الرواية الحديثة منذ جيمز وكونراد وحتى الآن هو انها «تهتم اهتماما كبيرا بوسيلتها، وبذلك تكتشف موضوعا جديدا، اعظم من المواضيع السابقة.»[٥] فنتج عن ذلك ـ حسب عبارته المألوفة المأثورة، ادب يبتكر وسيلته ـ والوسيلة هنا تعني «الاختيار او التحوير، كما تعني فرض نوع من الاشكال او الايقاع على عالم الحدث. ويؤدي ذلك الى اغناء او تجديد فهمنا لعالم الحدث هذا. فقد تعلمنا اليوم كيف نكشف في هذه الكتابات نوعا من المنطق الواسع الخفي، ونجد نوعا من الزخرف الغامض في سجاد الفن، ونتعلم نظرة نقدية جديدة، وفنا جديدا «لوجهات النظر» و «الانماط» و «الاشكال» و «الرموز» فعملية الخلق تصبح جزءاً من منطق القصة الاساسي، فضلا عن انها قد تصبح القصة نفسها. وهكذا تبدو الرواية وكأنها تقترب شيئا فشيئا من صفة الأبنية الكلامية (مع ان جميع الروايات هي في جوهرها ابنية كلامية). فلا يقتصر الشكل في احد مفاهيمه الجوهرية على انه وسيلة تساعد على التعبير عن المحتوى، بل يغدو المحتوى نفسه. فنشعر في بعض الاحيان ان هذه الوسيلة في الرواية وسيلة التأمل الذاتي تقربنا من الحياة، ونشعر في الاحيان الاخرى انها تقربنا من فن المناسبة، ومن العناصر الانيقة والجميلة في طبيعة هذه الروايات. فجنوح الشعر المعاصر نحو الوحدة الرمزية نجده في النغمة الكاملة للرواية الحديثة ايضا. إن الحياة التي تقع وراء التفاصيل العرضية والحقيقة التي تعتمد على الصدفة، تكتسبان نوعا خاصا من الرونق او الجمال، الذي سعت اليه فرجينيا وولف مثلا. وتبرز احدى نتائج ذلك في الاضمحلال التدريجي للواقعية التي ارتبطت فترة طويلة من الزمن بالرواية: فلم تعد اللغة وسيلة نرى بها الامور، بل قد غدت الشيء الوحيد الذي نراه. فاصبحت الرواية تحتل مكانة بين المحاكاة والاهتمام بالذات في الادب: بين فن يعتمد على محاكاة الاشياء خارج ذاته، وفن يعتمد في خلق نفسه على ذاته.

٣

إن مثل هذا الفن الروائي يؤلف الموضوع الاساسي الجمالي لرواية مارسيل بروست (التي تقع في عدد من المجلدات) الموسومة بـ البحث عن الزمن المفقود Alarecherche du temps perdu (١٩١٣ ـ ١٩٢٧). كتب بروست في عدد من المواضيع الاخرى. ولكنه كرس حياته لكتابة الرواية، وجعلها طموحه الاول، فصب فيها جل خبرته الشخصية، وكل مشاعره الجمالية. والرواية هذه عبارة عن رحلة الى الطبيعة المعقدة للشعور الفطري والجمالي كما انها وثيقة واقعية لنوع من الحياة ولمجتمع من المجتمعات. ولكن هذين العنصرين يضمحلان في الجزء الاخير من الرواية، فيعود الروائي مارسيل الى الطبقات الراقية من المجتمع الباريسي الذي كان في يوم ما عضواً مجداً فيه، يعود الى هذا المجتمع بعد غياب دام سنين طويلة قضاها في المصح. ثم يحضر حفلة استقبال كبرى ويسير بين الضيوف فيصيبه العجب حين يرى ان اصدقاءه قد اصبحوا طاعنين في السن. ثم يدرك شيئا فشيئا انه هو ايضا قد طعن في السن، وان كثيرا ممن كان يعرفهم قد ماتوا؛ وبعضهم على فراش الموت فلم يستطيعوا حضور الحفلة. ويُحضر البقية مرة اخرى الى مسرح الحوادث هذا، ويختم وقائع قصته وجميعهم من حوله. بيد ان الرواية تمتد الى ما وراء ابعاد الوقائع، الى ما وراء عالم الزمن الاجتماعي او الزمن التاريخي. وتتجاوز حدود هذا النوع من الواقعية؛ فهي محاولة شعرية، بل انها محاولة رمزية، للبحث عن الحقيقة الضائعة للماضي، وهي محاولة للبحث



«مارسيل بروست»

عن وسيلة فنية لبعث الماضي واحيائه. اذ يقول بروست إن الانسان عملاق يقف على اعمدة حية من السنين التي عاشها: ويستطيع في لحظات نادرة يتألق فيها نور الفرح ان يسافر عبر الزمن ليعيش جزءاً من الماضي ثانية ـ يعيشه بكل واقعيته وباسلوب طبيعي. إن السرور الذي يشعر به معظم الناس في هذه اللحظات النادرة لايدوم طويلا اما بالنسبة للفنان فان هذه اللحظات لها رنين الرموز، او قوة كشف الاسرار لانها تملك السلطة او القدرة على الرؤية التي تنطوي عليها الكلمات. اذن فالفن هو التألق الجوهري؛ فهو وحده يستطيع ان يخلق النمط او الشكل الذي بدوره يمنح الاهمية لاشياء لوجردت من الشكل لاصبحت مجرد تسلسل عفوي. اذن فرواية بروست هذه انما هي في جوهرها قصة ميلاد حياة ادبية، قصة ميلاد مفهوم جديد للعلاقة بين الحقيقة والفن، قصة ميلاد سلطان مقدس، وتركيب قد كرس للعودة الى الماضي والتمتع به.

إن ثقة مارسيل بالادب وقدرته على معالجة ما قد افسده الزمن امر ليس بالسهل. اذ يذكر الراوي في مستهل الجزء الاخير كيف انه في احدى الليالي، قبل ان يذهب الى فراشه يبدأ بقراءة صحيفة كونكور قراءة سريعة. فيصاب بالكآبة بسبب ذلك، فهو يحسد اخوته على قوة ملاحظتهم، ومع ذلك فهو يعلم في الوقت ذاته ان بصرهم الثاقب لا يستطيع ان يرى ما يستحق رؤيته. فهم واقعيون لا ينظرون الى الامور نظرة نقدية، لذا لا يرون جوهر الموضوع. ويشعر بالكآبة لأن ما يقرأه يقنعه في الحال بأنه يفتقر الى «الموهبة» الادبية، ومن الغريب انه يشعر بالطمأنينة ايضا لأن الادب، الذي كان يعتبره في الماضي شيئا جوهريا، غير قادر، على ما يبدو، على ارضاء طموحه في بعث الماضي. هذه فترة اساسية في الكتاب: تتميز بصفتين جوهريتين. فالصفحات الثماني التي «يقتبسها» من الصحيفة لانجدها هناك. إن بروست ينغمس في وسيلة تسلية، فهو لا يقتبس بل يحاكي المصدر الذي يستخدمه. فالمادة التي ينسبها الى الاخوة ليست لهم، بل هي ملك له. فهو ينسب اليهم وصف وليمة عشاء في فيردورن، كثيرا ما يتكلم عنها هو نفسه، ولكن باسلوب مختلف، في الاجزاء الاولى من الرواية. ويؤدي ذلك ولا شك الى مغالاة في الشعور الادبي: فـ بروست في وصفه لموقف هو من نسج خياله باسلوب كاتب اخر انما يشبه يوليسيس؛ ولكنه يفعل ذلك لكي يقنع الراوي نفسه بانه غير قادر على الكتابة. ثانيا، إن هذه الفقرة ما هي الا مقدمة للدليل المقنع الذي يقدمه الكاتب بعد ذلك، يبرهن ان المؤلف يستطيع ان يجد الدافع، والمادة والوسيلة التي تساعده في ان يصبح كاتبا. فبعد ان يمر بالتجربة الصوفية في مكتبه ال كورمانت، يستطيع ان يتنبأ عن جهده الأدبي الذي يبذله في الرواية التي ينوي كتابتها، وكيف ان هذا الجهد سيغدو الرواية نفسها. وهكذا تدور عجلة الرواية دورتها الكاملة ـ وهو ما نلاحظه في «طريقتي» الجزء الاول (طريقة سوان وطريقة كيرمانت) حيث لانجدهما على طرفي نقيض كما اعتقد الراوي في شبابه: ونلاحظ ذلك ايضا في رواية جورج صاند الموسومة فرانسوا اللقيط Francois le Champi الذي يذكر نفسه في مستهل الرواية كيف ان امه كانت تخضع لعصبيته وارادته الضعيفة، وكيف ان هذه الحالة تغدو وسيلة لكي يكتشف بها ذاته ادبيا فيشفى ضعف ارادته حين يشبع رغبته في مكتبة كورمانت. فهو يعتبر الكتاب المهم الذي يخطر على باله هناك هو «الكتاب الاصيل الوحيد»؛ لأنه الكتاب الذي لايضطر المؤلف الى ابتكاره بل الى ترجمته؛ لان كيان الكتاب موجود في داخل المؤلف كما أنه موجود في داخل كل واحد منا: فيختتم كلامه قائلا: إن واجب الكاتب ومهمته كواجب المترجم ومهمته..»

بيد انه يؤكد لنا ان كتابه ليس سيرة ذاتية، بل رواية ـ اي انه فن. يتصف بناؤه بالتعقيد، فيستخدم الكاتب امثلة عديدة من التشبيه والاستعارة: فيشبهه بالكاتدرائية او بالثوب: وهذه اشياء معقدة التركيب او البناء، تتطلب زمنا طويلا وصبرا كثيرا، ولا يظهر الهدف النهائي الا عندما يكمل البناء باجمعه. ولعل هذه الرواية ـ شأنها شأن رواية موزل Musil الموسومة بالرجل الذي لاصفات له Der Mann ohne Eigenschaften (١٩٣٠ ـ ١٩٤٣) ـ لايمكن ان يكمل بناؤها ابدا: لأن عدم اكتمال البناء هو الشكل الحقيقي. وهو ما نجده في كثير من الروايات الحديثة. وهذا الامر يشبه تماما بعض الكاتدرائيات ـ مثل كاتدرائية ناربون ـ فما يزال

بناؤها غير مكتمل «بسبب المقياس الذي اتبعه المعماري في رسم خطته». فالرواية التي تعتمد المقياس الفخم قد تستوحي بعض مادتها من السيرة الذاتية، لان الكاتب قد يضطر الى الكتابة عما يعرفه، ويشعر به، ويختبره، ولكن الانتاج الادبي يتخطى العناصر المحلية. وهو امر لا مناص منه تتطلبه طبيعة القارىء، لان القارىء حين يقرأ انما يقرأ عن نفسه، بيد ان راوي بروست وهو مارسيل نفسه لا يشعر بالاسف حين يروى قصص غرامياته، وما يقع فيها من خيانة اتجاه النساء اللواتي احبهن. فيقول: إن تدنيس ذكرياتي هذه على ايدي قراء مجهولين يحاولون تطبيق خبراتهم الخاصة على الرواية، امر قد تحقق على يدي قبلهم، عندما عكست خبرتهم من خلال الوسيلة الادبية. ففي الابداع الادبي تتحول الخبرة الفردية الى شبيهها النفسي، : وعندما نكتشف انفسنا، نكتشف معها عالم الفن الذي يقع في داخلنا. وطالما اننا لا نستطيع ان نخرج من انفسنا الا باستخدام الفن، اذن فاسلوب الكاتب ليس وسيلة تقنية بل رؤية، او وحدة رمزية كاملة. فرواية الكاتب تكشف عن حقيقة هذه الرؤية وعن مدى تفتحها، وهكذا تبر ر التطور النثري البطيء للرواية، وارتباطها المعقد المتشابك، ومجرى لغتها وشعورها الحساس، وانطواءها على ذاتها. وتكتسب الرواية صفة التجريد خلال عملية نموها، حتى تصبح رمزا محكما. ولكن تطور الكتاب يمثل ايضا تطور المؤلف، كما هي الحال مع كثير من الروايات الحديثة فيقول بروست: إن الحياة الحقيقية، الحياة التي تبر ز وتتألق. الحياة الوحيدة التي يعيشها المرء، هي حياة الكاتب

إن رواية بروست هذه انما هي صورة للفنان واكتشاف للعناصر الجمالية التي تعبر عن الصورة: العناصر الجمالية التي يجسدها الادب الحديث. اما موضوع صورة الفنان فهو موضوع يتكرر في الرواية الحديثة، وهو وسيلة من الوسائل التي تستخدم لتطوير الشعور الجمالي بالذات في الروايات الحديثة الخالدة. فشخصية مارسيل في رواية بروست، تونيوكروجرز في روايات مان وستيفن ديدالس في رواية جويس، وادوارد في رواية جيد كلها صور للفنان، وتكاد تكون جميعها جزءاً من الحبكة التي تقودنا نحو فكرة جوهرية تتجسم في امكانية استخدام الرمزية في الفن. إن الفنان الحديث يعيش في المنفى في اغلب الاحيان فينظر الى الشكل باعتباره الروح، فهو رحالة الى العالم المجهول للفن، كما انه يجسم صعوبات الشكل التي تحيط به، ويحتل المنزلة المناسبة به في الاساليب المعقدة للكتابة نفسها. وهكذا فان انتاج جويس باكمله يمثل نوعا من الانجاز يشبه كثيرا ما يقوم به مارسيل في رواية بروست - فالكتب الثلاثة التي ألفها جويس - وهي صورة الفنان في شبابه (١٩١٦) ويولسيس (١٩٢٢) ويقظه فنيكان (١٩٣٩) - كل كتاب منها يطور بصورة ضمنية الكتاب الذي يسبقه، وكل منها يؤلف جزءاً من البحث المستمر عن العناصر الجمالية: ففي هذه الروايات تطور مستمر للموضوع، ولكن التقدم في الشكل واضح متميز. ومع ان الاعترافات الروائية في صورة الفنان والقصيدة الملحمية المرحة في يقظة فنيكان تختلفان اختلافا كبيرا، من ناحية التركيب، فهما جزءان مكملان في ثلاثية الاشكال. وتعتبر الرواية الاولى (صورة الفنان) رواية للفنان الرمزي الحديث ستيفن ديدالس، فهي تصف التطور الفني من خلال السيرة الذاتية ومن حيث الموضوع الشكلي الموحد الذي وضع في قوالب متعددة. إن احتواء ديدالس ضمن عالم الاشكال يستمر في رواية يولسيس، حيث يحتل منزلة ثانوية، حتى يتلاشى شيئا فشيئا في عالم تجريدي بحيد هو عالم يقظة فنيكان الذي يعتمد في تكوينه وتماسكه على لغته الخاصة به. ويصور لنا جويس هذا التطور سلفا في صورة الفنان حيث يضع هرما جماليا: فيتحرك الفن من الاسلوب الغنائي الى الروائي ثم الى المسرحي، فالفن الاخير يتسم بموضوعية التأليف، وتماسك الرمز والاعتماد على نفسه. ويفقد الفن في هذه العملية كثيرا من عناصر التشخيص ويغدو عملية خلق مركزة بل واسطورة. وتسعى رواية يولسيس وراء شكل من اشكال هذه الاسطورة، ولكنه شكل حديث. وتكون النتيجة ذروة الرواية الحديثة. إن فكرة بعث يولسيس الماكر في صورة شخصية حديثة رثة، واختصار رحلات هذا البطل التي دامت عشر سنوات في اربع وعشرين ساعة ليوم من ايام الصيف في دبلن انما هي من مميزات الشعور بالذات الادبي التهكمي الذي تتصف به الآداب الحديثة. حيث تتحول الأمور اليومية التافهة الى اسطورة، ويبلغ الرجل المعاصر منزلة البطل الاسطوري: وبذلك تتجاوز الرواية حدود السيرة الذاتية والواقعية الطبيعية، مع ان الرواية الحديثة تعتمد على هذين العنصرين. ففن هذه الرواية يكمن في السباق الفني الذي لا نهاية له: وتتولد الملحمة



القديمة ولكن باسلوب معاكس، وكأنها كونشرتو للموسيقار باخ كتبها شونبرك في اسلوب جديد. ولكن الاسلوب ذاته فيه كثير من التوافق الغريب: حيث تهزأ النغمات العالية بالنغمات الواطئة؛ فيوحي الكتاب بعالم من الاشكال المفقودة او المحطمة. إن المحاكاة التهكمية وتعدد اساليبه، وتعدد الاسلوب اللغوي، كلها تبين فقدان الحبكة والكلام في العالم المعاصر. فالرواية تحتوي على تاريخ متدهور ينبغي على الرمز ان يتجاوزها: ويصبح الدافع القوي نحو الاسلوب الفني سمة لعالم يفتقر الى التماسك الذي يمنح الفن مثل هذا التماسك. وهكذا نجد ان رواية يولسيس تعتمد على العنصر الذي يحطم الفن ويخلقه في الوقت ذاته، وهو ما نجده في انطوائية الكاتب الحديث. ويتخذ الشوق نحو فن غير معروف ونحو اشكال جديدة - هذا الشوق الذي يتجسم في طبيعة ستيفن ديدالس الدينية المقدسة - يتخذ بعدا جديدا من الشك، فيشك في شخصية ديدالس بل وفي المحيط باجمعه الذي ينبع منه الفن الحديث.

اذن فان وجود صورة الفنان الحديث في رواية جويس لها وظيفة غريبة، فهي تقلل من منزلته وتدعمه في آن واحد. وهذا يصح على رواية مان ايضا. فرواية مان كرواية جويس تغدو شيئا فشيئا رمزية. ويظهر هذا الميل نحو الرمز ببطء من داخل تركيب الرواية الاولى اسرة بودنبروك **Buddenbrooks** (١٩٠١) - وهي تروى تاريخا طويلا لاحدى العوائل، عائلة لوبك البرجوازية، باسلوب المدرسة الطبيعية. بيد ان الرواية صورة مجازية معقدة للاسلوب الذي يلد فيه الفن من حضارة تلفظ انفاسها الاخيرة. والشخصية المهمة هنا هي شخصية هانو الهزيل، ومن الواضح ان هانو هو المؤلف نفسه (وهو اول شخصية للمؤلف تقوم بهذا الدور، وقد تلى ذلك - تونيو كروجر وكوستاف فون اشنباخ وفيلكس كرول). إن هانو يظهر من النسيج الكثيف للمدرسة الطبيعية التي تنتمي اليها رواية بودنبروك، لذا فهو ينتمي الى التركيب الداخلي للرواية كما انه يتجاوز الظروف الطبيعية التي صنعته، وهذا يصح على المشكلة الجمالية عند مان. وحين اعتبرت رواية مان على انها من المدرسة الطبيعية، واتهم المؤلف بأنه يسرق من الحياة، كان رد مان على ذلك خير مثال للرد الذي قدمه الرمزيون: عندما اخلق جملة من شيء ما، فما علاقة ذلك الشيء بالجملة؟ فموضوع التأمل ليس الشيء ذاته بل عملية الخلق. هذه مسألة اساسية للادب الحديث، فهي تقدم الشكل على الحياة، والنمط والاسطورة على متطلبات التاريخ: فتحتل السلطة الروائية منزلة الصدارة. ومع ذلك فان السلطة المطلقة للفن (اذ يقول مان: إني اعتبر الفن سلطة مطلقة) كثيرا ما تخسر من سلطانها في مؤلفات مان. إن نقاء الرمز جزء مما يبتغيه المؤلف: اذ تجنح الروايات والقصص بصورة متزايدة نحو الرمزية، والاسطورة والعناصر التي لا زمن لها في كتاب جبل السحر **Der Zauberberg** والدكتور فاوست و يوسف واخوته، ومع ذلك فان هذه الروايات كثيرا ما تؤكد - ضمن الشكل الرمزي، على عناصر تقف ضد الرمز: كالطوارىء، والحقيقة، والتاريخ. فنستطيع ان نجد في بروست وجويس ومان احدى نتائج الانطوائية عند الاديب الحديث: الا وهي رغبة المؤلف في نقاء الشكل - وهو ما يطلق عليه إي. ام فورستر **E.M. Forster** في كتابه اركان الرواية **Aspects of the Novel** «بالتظاهر». اي ان يجعل المؤلف من النمط والوحدة اللتين تحولان الفن الى نظام يقف خارج الفوضى البشرية، وابعد منها، شيئا يتجاوز الزمان والمكان، او كيانا متألقا. إن الكتاب الثلاثة المار ذكرهم يجسمون هذه الرغبة، وجميعهم يدخلون في صراع معها، وينتج عن ذلك عنصر عميق من التهكم يطغى على روح الآداب الحديثة. بيد ان التهكم في مان اكثر اكتمالا، وسبب ذلك ان ادعاء التاريخ والنظرة الطبيعية والحاضر كلها اشد واقعية بالنسبة للمؤلف. فابطال مان يمنحون، في اطارهم التاريخي، جزءاً من الصراع المعقد للجمالية في حضارة برجوازية لم يمض عليها زمن طويل. ففي رواية في البندقية يُقتل اشنباخ: يقتله رمزه الخاص به، وهو شيء من صنع الخيال، احد اسباب وجوده شدة قابلية الابداع عند المؤلف، وهي ربما تتجاوز حدود السيطرة عليها. وفي رواية الجبل السحري يحدث صراع بين الركود

الـرمـزي والـدايلكتيكيـة الفكـريـة، والعبء الثقيل للدايلكتيكية التاريخية: وفي هذه المرة ايضا يظهر الفن بمظهر سحر الموت. إن مان يجـازف بالاشكـال المختلفـة التي يخلقهـا فنه: وهذا هو الاساس الذي يبني عليه تهكمه. بيد ان التهكم موضوع يتكرر في الادب الحـديث ـ وهـو تهكم يعـرف الفـوضى والهـوة ـ وهمـا يتخللان الكمـال الفني ويؤثـران في صيـاغته. فيصبح عالم الفن عالمـا غريبـاً محفوفـا بالاخطار ـ عالما يتألف من التأمل والتوهم اللذين ينبعـان من القـوى التي قد يشملهـا الشـك. وكـذلك فان اكتمال تماسك العمل الفني قد لايكون اكثر من قصة انيقه، وهو امـر غريب. وقـد ادرك هذا الامر مان، واهتم بالفنان الذي يخلق مثل هذا العالم، فخلق مان صورة مجازية مناسبة جدا كتب عنها مرتين: مرة في مستهـل حيـاتـه الادبيـة، ومـرة اخـرى في اواخـر حيـاتـه. والشخصية التي يقدمها لنا هي فيلكس كرول، المخادع الـذي لايمكن للمـرء ان يثق فيـه، الـرجـل الذي يستخدم موهبة الشعـور بالـذات والخلق من اجـل الخـداع. فاذا اردنـا ان ندرك الصورة الكاملة للادب الحديث الذي يتمحص ذاته، ينبغي علينا ان نقـارن بين الصـورة الشهيـرة التي يقـدمهـا لنا جويس للفنان ـ للصـانـع المـاهـر الأنيق والقسيس الدنيوي وبين كرول واشاراته الضمنية الماكرة عن حالة الفن ومعناه.

٤

اذا تأملنـا الصفـة الانطـوائيـة الجديدة التي دخلت الرواية في السنين الاخيـرة من القـرن التاسع عشر واحدثت تغييرا جذريا في الشكـل، وجدنا في هذا التطور اتجاهين مضادين: اولهما الرغبة في تحـريـر الـروايـة من قيود الفترة السابقة ـ من الواقعية المألوفة التي تعتمد على العوامل الخارجية، ومن اعتماد الرواية على عالم المادة ومتطلبات النثر. وكذلك الرغبة في تمحص حقائق الحياة بحـريـة اكبـر وعمق اشد ودراسة انماط الشعور الحديث. ونجد هذه الرغبة في المقال الشهير الذي كتبته فرجينيا وولف[٦].

لو كان الكـاتب انسـانا حرا وليس عبدا، ولو استطاع ان يكتب ما يختـاره وليس ما يفـرض عليـه، لو استطـاع ان يعتمد في عمله على شعوره وليس على الاساليب التقليدية، لما وجدنا في الرواية الحبكـة، ولا الكـوميـديـا ولا التـراجيـديا، لما شاهدنا الاهتمام بالحب او بالكارثة بالمفهوم المألوف لهذين التعبيرين. وربما لم نجـد اي نمـط من الانمـاط المنمقة السائدة في الاوساط الراقية. فالحياة ليست اضواء مرتبة ترتيبا متناسقا، بل هي هالة مضيئة، او غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الشعور حتى نهايته. فهل من واجب الـروائي ان يعبر عن هذه الروح المتنوعة، المجهولة التي ترفض القيـود، مهمـا كانت هذه الـروح تتصف بعـدم التناسق او التعقيد وتفتقر الى الغريب او العامل الخارجي؟.

هذه ولا شك دعـوة لوضـع الـروايـة في مجـرى تيـار الشعـور البشري. وقد اعتقدت فرجينيا وولف ان الشعور نفسه هو العنصر الجمالي. وهذه رؤية شاعرية، ذاتية نعيش فيها جميعنا (ولاسيما النسـاء). وهي حالـة من احـلام اليقظـة الشـديدة والمشاعر التي لاتخضع لاية قيود وهي تشبه ظروف الفنان. وهكذا تصبح الرواية الحـديثـة روايـة الشعور الرقيق. فتتخلص من تقاليد سرد الحقائق والحكـايـة. كما تضفي صفة التجريد على العالم المادي وتضعه في مكانه المناسب، وتتجاوز القيود التافهة والاتجاهات الساذجة التي تفرضها عليها الواقعية. وهي بذلك تسعى الى حقيقة اسمى. إن الـروايـة الحـديثـة هي روايـة حرة، وحريتها ليست حرية اكثر شاعـريـة فحسب بل انهـا اصـدق نحو الشعور بالحياة. فروايات فرجينيا وولف التي نشرتها في العشرينات ومستهل الثلاثينات من هذا القـرن، مثـل السيدة دالواي Mrs Dalloway (١٩٢٥) والفنار To the Light House (١٩٢٧) والامـواج The Waves (١٩٣١) كلهـا روايـات النمـط وليست روايـات الحبكة، تتلاحم وتمتزج مشـاعـر الشخصيـات الـرئيسـة بمشـاعـر المؤلف وينتج من ذلك الشكـل. اذ قالت فرجينيـا وولف: اني اغيـر واحـور عن قصـد فاربك الحقيقة ـ او الجانب التافه منها. ولكن نتيجة ذلك ليست الشكـل النقي الصـافي، بل صورة لطـريقـة عمل العقل البشري الحسـاس ـ فمثـل هذه الـروايـة تعيـد تنظيم العـلاقة بين الكاتب والشخصيـات وبين الشخصيـات والـزمن، وبين العقـل والـزمن وتعيـد تحـديد مفهوم العناصر المهمة كالقصة والحبكة والكارثة ـ في الـروايـة. فنشعـر وكـأننـا نكتشف العناصر الجمالية للشعور و العنـاصـر الجمالية للفن، تسعى اليها المؤلفة جميعا في آن واحد دون ان تقع في ازمة فنية، بل انها تشعر بحرية فنية، إن رواياتها ـ كرواية يولسيس لجويس ـ تفسر نفسها بنفسها. فهي تكون عالما خاصا بها، وتعيش ضمن الرؤية الموحدة الخاصة بها.

هذا اتجـاه في الـروايـة الحديثة، وقد تطور اتجاه اخر بجانب

هذا الاتجاه: فالرواية الحديثة لم تهرب من الواقعية المادية لكي تعبر عن الشعور او مشاعر الحياة بصورة اعمق، بل لكي تكتشف جدب الواقعية وقوة الفن، والرؤية والشكل: كلها نجدها في المجال الذي يقع بين المعطيات والموضوع الخلاق. وهذه هي الرغبة التي عبر عنها اندريه جيد Andre Gide في روايته المزيفون Les Faux - monnayeurs (١٩٢٦) على لسان ادوار ـ الذي يشكو كما تشكو فرجينيا وولف ـ ان الرواية قد «وضعت نصب عينيها دائما الواقعية الواهية»، ويقترح هدفا بديلا عن ذلك: والبديل هو الرواية التي تعالج العلاقة بين الحقيقة والشكل، ولا تخضع لوحدة الشكل بل تحقق اساليب عديدة، وتسلك اتجاهات عديدة في وقت واحد، وتتناول جميع الامور. وقد قال جيد عن هذا الكتاب بأنه روايته الوحيدة: واعتبر مؤلفاته الروائية الاخرى شبه رواية واطلق عليها اسم الحكايات، او القصص الخرافية. ولكن رواية المزيفون هي جوهر الشكل الروائي. ففيها نقرأ اسم روائي يدعى ادوار يكتب رواية بعنوان المزيفون ايضا. يدون مذكراته في دفتر، يقتبس منها جيد بحرية كاملة، وكان جيد اثناء كتابة هذه الرواية يدون مذكراته، وكان ينوي نشرها في هذه الرواية، وقد نشرها بعد ظهور الرواية فعلا. إن نتيجة ذلك ولا شك هي رواية تشبه لعبة مصطنعة اقرب ما تكون الى المربعات الصينية، وهي لعبة مسلية جدا، بيد ان جيد يملك عقلا رصينا صادقا جدا.

ويعتبر هذا الكتاب نظرة تأملية عميقة لطبيعة الرواية. فقد كتب باسلوب معقد جدا ولكنه يتصف بدرجة عالية من التنظيم والدقة فالحياة التي يصورها الكتاب او الحقيقة التي يعكسها انما هي تتباين عن قصد، فهي حياة مرتبكة قاسية ـ حياة القتل والانتحار وانعدام الحب والزنا، مع انها تحتوي على الحب المتبادل (ولكنه حب بين شخصين من جنس واحد)، وحب الوالدين وهي تحتوي على قصة يقدمها المؤلف على انها حقيقية، ولكنها حقيقة تعتمد على اليأس فالتعاسة في النهاية تنتهي بعد شيء من اراقة الدم، ويعود النظام الى مجراه ولكنه نظام غير مستتب. كل هذا تهكم يعبر عنه الكاتب. فالادب يحاول أن يعيد النظام الى عالم خلقت فيه الحياة كثيرا من الفوضى. وادوار نفسه يفتقر الى كثير من كمال الكاتب الروائي، وفي ذلك تهكم اخر، يتجسم في البعد بين ادوار والرواية التي يحاول كتابتها، وكذلك بين جيد وادوار. فالاساليب الفنية تجعل من اعتبار ادوار للموسيقار باخ مثالا



فرجينيا وولف

جماليا يحتذى به مسألة ذات مغزى، مع اننا نجد شخصية اخرى من شخصيات هذه الرواية تعتبر موسيقى باخ شيئا تجريديا يدعو الى الملل. لقد ادرك جيد مشكلة الكاتب الاساسية ـ مشكلة ان الرواية هي وسيلة الفنان التي تتغير دائما وهي قاصرة دائما في التعبير عن الاشكال المتغيرة للحقيقة ـ إن ادراكه لهذه المشكلة جعله يلجأ الى تاريخ صناعة الكتب بل والى ان ينظر اليها نظرة شك. وتقول احدى شخصيات جيد إن الروايات الجيدة اكثر سذاجة من هذه الكتب. ويوحي عنوان الرواية بزيف جميع الروايات، مثلها كمثل العملة المزيفة. بيد ان هذه الحقيقة الغريبة ليست مسألة عقيمة. حيث يهدف جيد، من وراء ذلك الى تغيير النظرة التقليدية عن الرواية والواقعية. وقد نجح في مسعاه. فحقق ما كان يرمي اليه، فلوبير، وهي رواية لا موضوع لها، فرواية جيد، تبعد عن نفسها جميع العناصر التي لا علاقة لها بها بصورة واضحة ومباشرة، كالامور البسيطة التي تعود الى الحياة الخارجية، والتفاصيل الصغيرة للحياة التي يعرفها القارىء. وينطبق على هذه الرواية ما قاله موزل Musil عن رواية الرجل الذي لاصفات له: إن قصة هذه الرواية هي القصة التي كان يفترض ان تحكيها الرواية ولكنها لم تفعل. ـ ولا يرجع سبب ذلك فحسب الى ان ادوار لاينتهي من روايته لذا فهو لا ينقلها الى القارىء، بل ان جيد، يجسم استقلال مادة الرواية، فيفقد السيطرة على الرواية فلا يكبح جماحها ويعود بها الى شيء من النظام الا بعد ان تعبث بقوانين الكتابة. ومغزى ذلك ان الحياة شيمتها الفوضى ولولا ذلك لاستطاع ادوار ان يحكى قصته. بيد ان القصة الناقصة تساعد على خلق قصة اخرى ـ خلق

الكلمة وليس العالم. والتعبير عن النظرات والمشاكل التي تتجاوز مادة الحياة الواقعية، حيث يخلق الفنان ويصور ويفرض الاشكال كل ذلك باسلوب انيق مزيف.

٥

يقول اورنيكا واي كاسيه في كتابه تجريد الفن من العوامل الانسانية إن احدى نتائج ابتعاد الرواية الحديثة عن الواقعية والعناصر الانسانية هي جنوحها الى ان تصبح لعبة او شيئا جميلا مزيفا. فالرواية الحديثة تجنح ولا شك نحو تحقيق ذاتها من الناحية الفنية.

وتفصل ذلك بالتأكيد على قوة الشكل والاسلوب الفني، وعلى شعور الفنان، وموسيقى الانشاء، والتخلص من الموضوع والحيز المكاني، وهما العنصران اللذان يؤديان الى تماسك الرواية من الداخل، ولا تؤكد على مفهوم القارىء للتاريخ بل على مفهومه للتناسق الجمالي. وقد اصبح كل ذلك جزءاً من نظرة الشك الشديدة التي توجه نحو الفن، والشعور بوجود هوة كبيرة بين الفن والواقعية. فقد غزا الرواية الحديثة شعور بان الواقعية الحديثة زائلة غير ثابتة، والشخصية زائلة، والتعاقب الزمني لايخضع لنظام فاذا نجح الفنان في ان يجعل من القارىء ـ على حد قول ماكس ارنست Max Ernst شاهدا لميلاد روايته، كما فعل الكثير من كتاب الرواية الحديثة عند ذاك يشارك القارىء في معرفة سلطان القوة الخلاقة ونفوذها فحسب بل يؤمن ايضا بعدم واقعية هذه القوة. فتصبح الرواية في نظر القارىء نتاجا يتميز بالتماسك الجمالي، كما عبر عن ذلك فورستر. بيد ان هذا النتاج نفسه هو الرواية، او هو نمط او مشبك وضع فوق الحقيقة، وكأنه تدخل من عند قوة سماوية. فهي عملية تزييف كما انها عملية تحوير، فهي تساهم في انماط الواقعية الظاهرية ولكنها تكتشف النظام الخاص بها وهو النظام الخاص بالفن. وقد حذرتنا ايرس ميردوك Iris Murdoch في الفترة الاخيرة من خطر، التشبث الكثير بالشكل، وتحدثت عن حاجة الرواية للتفتح على كل حالة من حالات الطوارىء التي يصعب التعبير عنها وكذلك التفتح على الجانب الغامض المعقد للانسان [٧] ويكمن وراء هذه الدعوة نقاش عنيف عن الرواية الحديثة ـ نقاش بين من يقول إن الفن يصنع الحياة وبين من يقول إن الفن هو الحياة، كما ان النقاش هو بين الفن الذي يعتمد على العالم الداخلي لذاته، والفن الذي يعتمد على الواقعية وعلى نسيج الحياة المادية والنظام الاجتماعي ونظرتنا المألوفة عن الشخص، و الوقت، بين الفن الذي يجسم النظرة المعقدة البعيدة وبين ادب، البعد الوسيط الذي يصنع الافراد في اطار عملي، [٨] ـ وما يزال النقاش محتدما. ولكن ينبغي ان نتذكر ان النقاش ليس بين كاتب الرواية الحديثة ونقيضه (كما هي الحال بين جيمز و ولز ـ على سبيل المثال) [٩]. فحسب، بل نجده بين كتاب الرواية الحديثة انفسهم، فهو جزء من صفة الانطوائية التي تحدثنا عنها. فقد قامت الرواية الحديثة مرة تلو الاخرى باكتشاف المجال بين شيء يتصف بالتماسك الجمالي، وبين فوضى الحياة البشرية، بين الشعر والتاريخ، بين الرمز المجازي والمكانة التي يحتلها في عنصر الزمن الذي يفتقر الى النظام. وقد بقيت كفتا النقاش متعادلتين بين السلطات النشيطة لخلق العناصر الجمالية وبين الادعاء المضاد الذي يجسمه التاريخ او الحدث، بين فن الخلود وبين الايمان بأن هذا الفن ليس سوى عمل روائي يتسلى به الكاتب. وقد استمرت الرواية الحديثة تمارس لعبة التعبير عن الحقائق الغريبة هذه، ولا بد ان نقول إن هذه اللعبة جادة جدا، لان طبيعة الاعمال الروائية تخصنا جميعا.

واليوم ما تزال العلاقة بين المادة الروائية والواقعية موضوع نقاش عند المهتمين بالرواية وبالادب بشكل عام. فالحيرة التي تتحدث عنها ايرس ميردوك تجسمها ايضا في رواياتها، وإن كان ذلك باسم اشد رفقا مما فعله الكتاب الكبار للرواية الحديثة. وهذا يصح على ميوريال سبارك Muriel Spark (اذ تقول كارولين بطلة رواية The Comforter : اود ان اقف جانبا لأرى هل للرواية اي شكل حقيقي عدا هذه الحبكة المصطنعة؟ فانا مسيحية،) كما يصح على جون فاولز John Fowles، لاسيما في روايته The Magus المجوس. وفي فرنسا استطاع صامويل بكيت ان يحقق نجاحا باهراً في تأليف روايات تضمحل وتتلاشى في السكوت اثناء تطورها، فتقع ضحية للقول السائد الغريب: قل الكذب او التزم الصمت، وهو تقليد نجده في جميع الروايات، ولكنه يبرز بشكل اكبر عند بكيت، وفي الرواية الاخيرة للكاتب كلود سايمون Claude Simon الموسومة بـ معركة فارسالوس LaBataille de Pharsale نجد احد الاساليب الحديثة حيث تلتقي نهاية الرواية ببدايتها، ويشبه هذا ما يحدث في رواية يقظه

فينيكان، وفي رواية بكيت مولوي Molloy .

وفي الارجنتين، نشر الكاتب يورك لوي بورك رواياته، وفيها نجد القصة القصيرة تعكس اسلوبها على نفسها، فتصور عالما روائيا خاصا بها يتأمل في ادعاء العالم الحقيقي بانه مصدر الواقعية بل ويعالج مسألة السلطة العليا للانظمة المشتقة من مصادر التراكيب اللغوية نفسها. ففي الولايات المتحدة قام الكاتب العالمي الانيق فلاديمير نبوكوف Vladimir Nabokov بملاحقة فراشات الواقعية الزائلة، واستخدم في ذلك شباكا من الكلمات من أجل تحقيق نوع من اللعبة المنتظمة، وهذا ما فعله جون بارث John Barth حين عبر عن رد فعل ضد عالم يتصف بدرجة كبيرة من الحرفية (او الواقعية) اذ يقول عنه، إنه مكان جميل للزيارة وكذلك لن ترغب في العيش هناك،). وقد ألف هذا الكاتب ادبا روائيا له صفات شكلية روائية تركز على العمل الروائي نفسه، فتعكس حقيقة مفادها إن النظام البشري اجمعه انما هو شيء يُفرض على الطابع اللامعقول للخبرة، وقد شاع هذا الاسلوب في الوقت الحاضر، اذ نجده في الروايات العلمية التي كتبها كورت فونكوت Kurt Vonnegut ، وفيها نجد الهروب من زمن الفضاء المستمر يشبه الهروب من متطلبات الحبكة والتعاقب الزمني. بل ان الاسلوب السائد اليوم هو الاعتقاد بأن الرواية الواقعية قد انتهت: وان الحكاية انما هي نوع من الحبكة فرضت على العالم الذي نجده في عدد كبير من الاعمال الروائية والذي نسميه بالواقعية والتاريخ: وان الخبرة العامة التي يمكن الحصول عليها من الخارج امر لا وجود له. اذن فالرواية انما هي، ضمنا، نوع من النمط فحسب. فهي شكل من اشكال الفن والمتعة، وعالم يجد لذة في خلق ذاته. وما الواقعية الا شيء حرفي قبيح او شيء يقع وراء الحقيقة. وهكذا فقد اصبحت الرواية عند عدد من كتاب العالم فرصة خاصة لخلق نظام - او عدم نظام - يختلف عن بقية الانظمة.

إن جل هذا الاتجاه يرجع الى روح الاسس القديمة للاتجاهات الحديثة، مع وجود بعض الاختلافات المهمة.

بل ان مسألة الاسلوب الانطوائي والتجربة وهل ان هذا الاسلوب هو استمرار لاسلوب قديم ام انه شيء منقطع الجذور انما هي مسألة صعبة. اذ يعتقد الكثير أن الرواية في الثلاثينات من هذا القرن التجأت الى الواقعية الاجتماعية والى السياسة، كما يُعتقد ان الرواية - في انكلترا على الاقل - شاهدت بعد الحرب العالمية الثانية ردة ضد النزعة التجريبية التي يقوم بها كتاب الرواية الحديثة. ومع ذلك ففي انكلترا والولايات المتحدة وفرنسا عدد من الكتاب يمثلون استمرارا للاساليب السائدة، منهم: فوكنر، وبكيت ومالكوم لوري، وهمنكواي وسارتر. ولعل افضل معالجة لهذه المسألة الصعبة هي في ضوء ما حدث في فرنسا من ثورة ادبية في الثلاثينات، والاتجاه الوجودي في الاربعينات. فالروايات الجيدة لهذه الفترة مثل الوضع البشري La Condition humaine للكاتب مالرو (١٩٣٣) والغثيان للكاتب سارتر (١٩٣٨) والغريب للكاتب كامو (١٩٤٢) كلها انجاز للشكل، لها طبيعة خاصة بها اتضحت الآن بعض الشيء، ينبغي ان لا نقلل من اهميتها لانها التجأت بصورة واضحة الى العامل الواقعي، واهتمامها باستخدام النثر كما اكد على ذلك سارتر في مقاله ما الادب؟ (١٩٤٧) باعتبار النثر وسيلة للتفاهم وللحدث وللتاريخ. وبالرغم من هذه الصفات الواضحة، لابد لنا ان نعجب للتعقيد الشكلي لهذه الروايات. فلرواية مالرو تركيب يشبه تركيب المسرحية التراجيدية التي لها خمسة مشاهد، مع مقدمة وخاتمة. وهي توضح كثيرا من العناصر الرمزية في الرواية، اما رواية الغثيان فتعود بنا الى اسلوب المذكرات الذي نشاهده في كثير من الاعمال الروائية في القرن الثامن عشر، وتعتبر رواية الغريب تمرينا معقدا في البلاغة يقوم به كاتب روائي حساس يحاول كامو ان يقنعنا بأنه بريء في جوهره. إن هؤلاء الكتاب الذين سموا بالروائيين الجدد هم الذين طوروا العنصر الذي يعتبره جون ستيروك John Sturrock الميزة الاساسية لمؤلفات روب كريميه Robbe - Grillet وكلود سيمون وهي ومشكلة المتكلم الذي يقوم برواية القصة فيعكس نفسه، ومسألة التخلي عن الاسلوب الروائي التقليدي الذي يستخدم صيغة الماضي واستعمال بدلا عن ذلك صيغة المضارع.[10] إن ولع الروائيين في العصر الحديث بالشكل بقي فعالا في كتّاب الفترة التي تلت ذلك - هؤلاء الكتاب الذين اهتموا بالواقعية والتاريخ، ابتداء بـ سارتر وانتهاء بالكاتبين أنجس ولسن Anguswilson ونورمان ميلر Norman Mailer. وقد ادخلوا بعض التعديل على الاتجاه السائد للنقاش، فتحولوا من الناحية الفنية الى التاريخ لذا ما زلنا نجد الرواية الكلاسيكية الحديثة القدرة التي تملكها

الروايـة الانطوائية الجمالية وطبيعة هذه الرواية . كما نجد فيها، الظروف الصعبة التي ظهرت فيها هذه الرواية والامال الرائقة التي تسعى الى تحقيقهـا . إن الفن الـذي يهتم بذاتـه وطبيعته الجمالية

كما هي الحال في الرواية الحديثة انما هو كالزهرة النادرة التي لا تنتجهـا الا نبتـة ناضجـة ، ولكن هذه النبتـة قد تتعـرض لخطر التـدهـور والاضمحـلال بسبب تكـاثـرهـا الـذاتي ـ كمـا يتعرض

الكاتب لخطر تجنب قوة التاريخ وأثره . بيد اننا نجد في الروائيين الذين درسناهم في هذا المقال جنوحا نحو الانطوائية في التركيب والشكل اكثر من الجنوح نحو التأمل النرجسي للفن . والنجاح في تحقيق ما يصبو اليه الكاتب في الشكل ـ اذا تحقق ـ لايتحقق الا بعـد عنـاء وجهود مستمرة وصراع غالباً ما يكون غير حاسم . فهذه الـروايـات حين تبلغ منـزلـة ساميـة تتصف بنظـرة ثاقبـة واضحـة للشعور الذاتي بنوع من الفن يمتاز بالخصب والاصالة .

الهوامش

١ ـ ناقش هذه المسألة Wayne Booth في كتابه The Rhetoric of Fiction طبعة Chicago (١٩٦١).

٢ ـ هنري جيمز: The Ambassadors الجزء الاول، الفصل الاول.

٣ ـ لاحـظ كتـاب The Turn & the Novel (طبعـة نيـويـورك ولندن ١٩٦٦) للكاتب Alan Friedman .

٤ ـ اونيكا اي كاست في كتابه The Dehumanization of Art and Other Writings طبعة نيويورك ١٩٥٦ .

٥ ـ لاحظ Marh Schorer في مقاله Technique as Discovery وكذلك كتـاب Forms of Modern Fiction للمؤلـف William Van O Connor طبعـة مينـابـولس ١٩٤٨ ، وكتاب The World We Imagine للكاتب Mark Schorer طبعة لندن ١٩٦٩ .

٦ ـ لاحظ مقال فرجينيا ولف الموسوم بـ Modern Fiction في الجزء الثاني من كتاب Collected Essays ، طبعة لندن ١٩٦٦ . وقد طبع لاول مرة في كتاب The Common Reader

٧ ـ لاحظ مقال Iris Murdoch الموسوم بـ Against Dryness المنشور في مجلة Encounter ص ١٦ ـ ٢٠ .

٨ ـ لاحـظ مقـال J.P. Stern المـوسـوم بـ Retlections on Realism المنشـور في مجلة Journal of European Stndies (March, 1971) ص ١ ـ ٣١ .

٩ ـ للاطـلاع على النـزاع الأدبي الشهير بين الكـاتبين ، لاحـظ كتاب Henry James and H.G Wells جمعه Leon Edel و Gordon Ray طبعة لندن ١٩٥٨ .

١٠ ـ لاحـظ كتـاب The French, New Novel لمؤلفـه John Sturrock طبعة لندن ١٩٦٩ ص ٣٣ .

نجمان ياسين

السمفونية الناقصة

قلت لنفسي ـ وانا أرقب الفتاة الواقفة بجانبي تتأمل تمثالاً لرودان وضع تحته اسم يد الله : يالهذه الفتاة التي يتصدع الحجر من جمالها المتوحش. ولأني كنت اشم رائحة الأنثى من وراء كل بحار الدنيا، فقد إرتجفت لهفة وقلت:

ـ ان يد الله تسعى لوضعك في نعيم جديد ايها الاحمق المولع بالنساء.

كان التمثال قبضة ضخمة كأنها المطلق وهي تطبق على جسد انسان ضئيل يحاول ان يجد خلاصاً من هذه القوة الرهيبة المندفعة نحوه، وكنت احاول ان اجعل الفتاة منتبهة لوجودي فقلت بصوت تعمدت ان يكون مسموعاً:

ـ يالهذا العمل المروع.

نظرت الي فواصلت: يبدو أن لاخلاص من مصير الانسان المفجع.

قالت الفتاة دونما حذر ووجهها يختلج بارتعاشات خفيفة: افزعني هذا الانسان أنا الاخرى.

وجدتني اقف امام باب مهيأ كي يفتح فسألت: هل تعرفين رودان جيداً؟

ضحكت وقالت: تقصد اعماله؟ رأيت بعض تماثيله الجميلة.

قلت بيقين: نحن نخاف الانسحاق ولكننا نستطيع ان نحيا في ظل رحمة نسيان مصيرنا المجهول.

قالت بيأس: اجل نحن منسحقون.

اردت ان انتقل نحو جسر آخر يمتد اليها فقلت: هل شاهدت تمثال القبلة؟

اجابت: ليس في الواقع ولكن في دليل ضم بعض اعمال رودان.

قلت: لو أتيح لك أن تقفي امام التمثال. فستحسين بامتلاء نفسي وانت ترقبين حالة التداخل الحميم بين جسدين وروحين، ربما كنت ستحسين بانتفاء الثنائية بين الرجل والمرأة بفعل طاقة الحب، وربما غرقت في سعادة بهيجة.

قالت: ربما. . والآن وداعاً.

قلت معترضا: لا وداع بيننا.

قالت: نحن لا نعرف بعضنا.

قلت: الآن نتعارف ان لم نكن قد تعارفنا. . انا بدوي جاء من بلد العرب.

ضحكت وقالت: لوكنت هكذا لما اعترفت. . انا تسليم جئت من باكستان.

سألت: زيارة ام دراسة؟

قالت: هاجرنا من الوطن،نحن نعيش هنا، معي ابي وامي.

قلت: وانا اعد رسالة دكتوراه في اوكسفورد عن احدى حركات التحرر في افريقيا.

قالت: موضوع مثير.

سألت: هل نأخذ كوباً من الشاي؟

اومأت برأسها وسألت: انت عراقي، اليس كذلك؟

كررت: انا عراقي.
وخرجنا من المتحف.
بعد أن شربنا في محل يرقد تحت قدمي ساحة الطرف الأغر سألتها:
- كيف عرفت اني عراقي؟
قالت باقتضاب: هذا أمر يخصني.
اعترضت: انت حادة ياتسليم، وافترض بأننا اصدقاء.
قالت: ليس بعد.
لم أشأ ان افقد الفرصة فقلت: سنكون اصدقاء في زمن قصير.
قالت: ربما.
بعد أن سألتها ان تعطيني رقم هاتفها ضحكت وقالت:
- والدي رجل متدين وشرقي سيذبحني اذا عرف اني اجالس الرجال.
قلت: هذا رقم هاتفي اذن.
ضحكت وقالت: اذا أردت ان أراك ثانية، بالمناسبة هل تعرف انك قبيح؟
قلت باستسلام: اعرف.
واصلت بعدوانية: قبيح جداً
سألت: هل ننهض؟
اجابت: انهض وحدك
قلت: لن اقول وداعاً.
قالت: انت عنيد، كان الرجل الذي احبه عنيداً.
شعرت براحة جزئية وانا اسمع ذلك، وبعد أن تطلعت كطفل مسحور الى عينيها السوداوين الغافيتين في عسل وجه مستدير تزينه غمازتان قاتلتان، غادرت المكان.
في اليوم الثاني التقينا.

سألت تسليم: هل صليت للرب مراراً قبل أن اخابرك؟
اعترفت: لم أستطع ان أرقد الا بجانب الهاتف، وحين اتصلت بي اشتعلت فرحاً.
قالت: انا عذراء.
احتفظت بالصمت.
سألتْ: اين نذهب؟
قلت: ثمة مكان قرب نهر التيمز يدعونه قاعة الاحتفالات الملكية، اعتقد انه يلائم العشاق.

قالت: اعتقد ذلك، ولكن تذكر اننا لسنا عشاقاً.
أية بنت هذه؟ ولِمَ تعترض بهذا الذكاء الحاد وبلهجة قاطعة على اقوالي؟..
ما كنت لأعتقد ان فتاة لا تتجاوز العشرين قادرة على اقفال كل الابواب في وجهي وبهذه الطريقة التي تورثني مرارة بغيضه وتلفني بخجل مكتوم ينتفض في اعماقي مثل عصفور مصاب بجرح قاتل.
كانت تسليم قد طلبت قهوة اعقبتها بحساء فقط بينما كنت احتسي نبيذاً اندلسياً له لون دم رائق.
سألت: كيف عرفت انني عراقي؟
اجابت وهي تضع اصابعها على جبهتها في محاولة لأيهامي بأنها تبذل جهداً للتذكر:
-انت جرىء وعنيد.
غرقت تسليم في صمت عميق وهي تتطلع الى نهر التيمز الذي اكتسىٰ بلون نفطي داكن تكتنفه بقع ولطخات متنافرة الألوان، ونقلت نظرها الى السفن المنطلقة بالسياح من الجانب الاخر المجاور للبرلمان البريطاني، بينما ادركت انني قد احرجتها بسؤالي فرحت ارصد الكنائس والكاتدرائيات القديمة المواجهة لنا واحاول ان اتوصل الى اكثرها قدماً، ومع انني اخفقت في ذلك، الا انني وجدت تعويضاً في صوت تسليم الذي جاءني حزيناً له طعم شفرة قاسية:
- كان لي حبيب عراقي مولع بفلسطين التي لم اكن اعرف عنها سوى الاسم، والان اعرف حتى حجارتها المقدسة، كنا نخرج في التظاهرات معاً. لقد ذهب الى لبنان وقاتل في صفوف الفلسطينيين ثم حدث نفي الفلسطينيين ورميهم في البحر، لقد رحل عادل، اخذ حياتي معه ورحل.
بكت تسليم بدموية فأعطيتها اكثر من منديل ورقي وحاولت ان اجفف دموعها فأبعدت يدي:
- لقد أخذ حياتي معه ورحل.
قلت في محاولة لاستلال بعض حزنها: ان الانسان لن يعيش طويلاً اذ سيلف يوماً ذيله ويشهق ثم يتلقفه القبر، ومن العبث ان نفني ذواتنا في الحزن!
قالت: لست في حاجة الى مواعظ.
وانخرطت في بكائها الشرس من جديد.

ما كان في قدرتي ان اجعلها تقلع عن البكاء وما كان في قدرتي ان اتحمل هذا البكاء الصادر عن مخلوق هو الصفاء فاقترحت:

ـ لنغادر المكان.

تطلعت التي بدهشة فأكملتُ: انت في حاجة الى راحة.

وغادرنا المكان.

في اليوم الثالث التقينا في حديقة عامة.

قالت تسليم: لا تمني النفس بأن نصير عاشقين.

سألت بدهشة: هل طلبت ذلك؟

اجابت: انا فتاة جميلة، واعرف ما يريد الرجل من فتاة جميلة.

قلت: لا يخجلني القول بأني معجب.

قالت تسليم وعيناها تفصحان عن معنى كلماتها: لن يحدث هذا ابداً فأنا انتظر عودة عادل.

قلت بدهشة: ولكنك اخبرتني بأنه قد رحل.

قالت تسليم: احس انه حي حتى الان.

قلت متسائلاً: اين هو الآن؟

قالت تسليم: بعد أن عاد من لبنان بقي لأكثر من شهرين وكأن زوحه غير روحه السابقة. ثم قال لي ذات يوم، سأذهب الى العراق فمعركتي اليوم هناك، حاولت جاهدة ان اثنيه عن عزمه، ولكنكم تمتلكون عناداً لا يطاق ايها العراقيون.

وبدأت تبكي.

سألت: هل وصلك منه اي شيء؟

قالت: رسالة واحدة ثم انقطت الرسائل. لا اعرف ان كان حياً او ميتاً، لا اعرف اي شيء لكنني موقنة انه سيعود ذات يوم.

قلت لتسليم التي لم تأبه للآخرين الذي كانوا يرقبون بكاءها العميق:

ـ اتمنى ان يعود ذات يوم.

قالت تسليم وصوتها المختنق يضج بالحزن: بعد ذهاب عادل، صرت اذهب كل عطلة نهاية اسبوع الى الهايدبارك، واذا حدث وان رأيت علم العراق واللافتات، انتظم مع العراقيين واخرج في تظاهراتهم.

قلت لتسليم: اذن سنلتقي هنالك ذات يوم.

قالت: لا تغضب.

قلت: لن اغضب.

قالت: انت غاضب.

قلت: قليلاً.

قالت: تذكر انسان رودان المنسحق تحت يد عاتية.

قلت: سأتذكر.

ونهضت، تطلعت الى الوجه العسلي المحلى بعينين سوداوين غمرتهما الدموع، اردت ان اقول شيئاً الا ان الكلمات استعصت علي، غادرت المكان وانا اشعر بانقباض، يجثم على صدري، بينما كانت تسليم تنتظر الرجل الذي تحب، وكانت السماء رمادية.

١٩٨٤

شعر

ابراهيم نصر الله

حوارية الصديقين

دورةُ السنواتِ البعيدةِ
صوتُ القطار البطيء
و (طيّارةُ) الورق
الخوفُ من حجرةِ الفأرِ
ظلُّ الجدارِ الكسولْ
وذاكَ الترددُ في أن نقولَ
والاّ نقولْ
كان شارعنا ضيقاً
والملاعبُ وحشيةً
عبرتْ دمُنا الشمسُ والطرقاتُ
حليبُ الوكالةِ
صفرةُ أجسادنا
عبرتْ دمُنا الطعناتُ
العصافير . .
حتى التجأنا لأسمائنا
كي تدلَّ علينا
هل نقولُ استطالتْ سواعدنا

وانتشرنا الى الارضِ مثل الحمامْ؟
هل نقولُ كبرنا
وكان المخيمُ خطوتَنا بين عامٍ وعامْ؟
وحين رأى الموتُ قامتنا
اندفعَ العمرُ يركضُ حتى اختبأنا
كبرنا هنالك بين الزحامْ
ياصديقي إذن

هل أهنئك الانَ
أنّا اكتملنا
اكتملنا
اكتملنا
سلامٌ . سلامْ
ياصديقي اذنْ
هل أفاجئكَ الآن بالسرِّ؟
أكشفُ عن جسدي
وجراحَ الندى والغمام
سلامٌ . . سلامْ

بين موتين كنا عبرنا الطفولةَ
لم نكتملْ في البداياتِ :
لم نكتملْ في الحليبِ
ولم نكتملْ في الاغاني
ولم نكتمل في الحروبِ
ولم نكتمل في السلام
ثلاثونَ مقصلةً خلفنا :
مخبرونَ
جيوشٌ

بغايا!
عبرنا الطفولةَ
نتزعُ الخبزَ من قلبنا
ونتزعُ الوردَ من جمراتِ الشظايا
أيا صاحبي
اه في الوقت متَّسعٌ
أنتَ نَمْ
وأنا سأواصل هذا الكلامْ!

. . . . . .

طعنةٌ ويدان
طلقةٌ وحوارٌ يظللنا
شجرٌ ودماءٌ تتـابعنا
منذ أن عرفَ البحرُ اسماءنا
واندفعنا الى صدرهِ متعبينْ
إن قُتلتَ فقلْ للطيورِ التي خسرتْ ظلَّها
قلْ لها أين تمضي
ودعْ لدمي حلمنا . . واليدينْ
هل تعرفُ الان
اذ انتحي جانباً
ثم اكتبُ هذي القصيدة
في غرفة لا تطلُّ على شرفةٍ
أو غناءْ
ولاتبلغُ الضوءَ في شارعٍ للاذاعةِ يفضي
ولا يشرب الشمسَ شباكُها
سوى في الظلام!
هل تعرف الان
إذ اجمعُ العمرَ في الورقِ الاصفرِ
الحبرِ . . والمقعدِ الخشبيِّ
وصورتنا

هل تعرفُ الان أنكَ مازلت ما بيننا
سوف تضحكُ
أعرفُ:هذا الحديثُ الطويلُ : أختصاركَ
في جملةٍ أو سماءْ
وأعرفُ . . هذي الصفاتُ
التي أكملُ الانَ زينتها
لم تكنْ ليديك الاليفةِ داليةً
أو هواءْ
في البداياتِ . .
نسقتُ ظلّي
في البداياتِ . .
لا . . لا تقلْ لي
فاني أُعددُ أُلقابنا
ومشاويرنا
واضيفُ العصافيرَ
سيارة الخشب . . الفخ
حتى اذا اكتملتْ دورة الصمتِ
استحضرُ الخوف كي أقتلهْ
واستحضر الجوع كي أقتلهْ
واستحضرُ الشمس حتى أنام!
سلامُ . . سلام

. . . . . .

وأمي الجميلةُ تعرفها
ثوبُها لم يزلْ رايةً للاغاني
وراحتُها لم تزلْ وطناً
لصغارِ الحمامْ
جمَّعتنا . . وفي الوقتِ متسعُ
لدماءٍ جديدةْ
وصمتٍ جديد

ومتسعٌ لبكاءِ القصيدةْ
ورحيلٍ بعيد
وأمي رَمتْ ظلَّها بيننا
فاستعدنا طفولتنا
ياصديقي تمهل اذن
ياشهيدي تمهلْ اذن
كلُّ منْ أكمل الحبَ
أو أكملَ العشبَ مابيننا
خطوةٌ للوطنْ
ياصديقي تمهل اذن
تمهل . .
تمهل
هكذا أنت مكتملٌ
لم تزلْ هارباً من دروسِ الحسابِ
وملتجئاً لظلالِ القصائدِ . . والمدرسةْ
ومعتمراً هدأةَ البحرِ
هذا التمايزَ ما بين سترتك اليابسهْ
وقمصانِ حلمك . .
أو ساعديه
هكذا الوردُ مكتملٌ
ويدور
وأنتَ اليهْ

لم تكن أبداً كاملاً مثلما اليوم
إني أُقلّبُ هذا الزمانَ الذي يتجمعُ ما بيننا
من سنينٍ
وأذكر تلك الصغيرات حين انتفضنَ
كبرنَ مباغتةً قبل ان نبلغَ النخلَ
والامنياتِ الصغيرةْ
وحين استدرن

اكتملن برمانهن . . وأعيننا
واختبأن على أسطحِ الطائراتِ
كأحلامنا
هكذا أنت مكتمل
والرصاصُ لشباكنا
مرةً قبل ان نلتقي الانَ
كنا أغرنْا على الجوعِ
والشجرِ الأخضرِ . .
اليابسِ . .
الموتِ
أعرفُ . . لا لم يكنْ ذلكَ الغضبُ المتعبُ
. . الحلمُ :
وجهاً لهذا الوضوحِ الذي يتفجرُ في صدرنا الانَ
لا لم يكنْ . .
مرةً قبلَ أن نلتقي الانَ
كنا ملأنا جيوبَ سراويلنا
ويدينا
وكنا ملأنا ارتعاشاتنا غبطةً . . وأجاصْ
ولما وصلنا الى ظلنا
استرحنا قليلا
وها نحنُ نركضُ ياصاحبي
كلما امسكَ الحلمُ . . أو يدُنا
شجراً مثمراً
أو نهاراً جميلاً

هكذا أنت مكتملٌ
لم تكنْ صدفةً أن ترى الشمسُ قامتنا

لم تكن صدفةً

ان يلامسنا البحرُ

هذا الهواءُ

أو يعبرُ النهرُ شباكنَا

خلسةً في المساءْ

لم تكن صدفةً ان نغني ونحلم

أو تجمع الارضُ احلامنا

لم تكن صدفةً ان نسيرَ إلى الشجرِ الاخضرِ

الآن . .

مشتبكينِ بهذا العناقْ

لم تكن صدفةً ان نواصل هذي الحياه

. . . .

من التعبِ . . الوحلِ

والغضبِ المرِّ . . جئنا

كبُرنا

وما بين مجزرةٍ . . وآرتحالٍ

جمعنا أصابعنا . . واكتملنا

عمّان

شبّاك وفيقة (٢)

١ ـ أطلّي فشبّاكك الأزرقُ
سماء تجوعْ،
تبيّنتهُ من خلال الدموعْ
كأني بيَ ارتجف الزورقُ.

٢ ـ اذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحارْ
وسارت من الرغو في مئزرِ
ففي الشاطئين اخضرارْ
وفي المرفأ المغلقِ
تُصلّي البحارْ.

٣ ـ كأني طائرُ بحرٍ غريبْ
طوى البحر عند المغيبْ
وطاف بشبّاكك الأزرق
يريد التجاءً اليه

من الليل يربدُّ عن جانبيه
فلم تفتحي.

٤ ـ ولوكان ما بيننا محض باب
لألقيتُ نفسي لديك
وحدّقتُ في ناظريكِ
هو الموت والعالم الأسفلُ
هو المستحيل الذي يُذهلُ

٥ ـ تمثّلتُ عينيك ياحُفْرتينِ
تطلان سُخراً على العالم
على ضفة الموت بوّابتينِ
تلوحان للقادم.

٦ ـ وشباككِ الأزرقُ
على ظلمة مطبقُ

بدر شاكر السيّاب

تبدّي كحبل يشدّ الحياهْ
الى الموت كيلا تموتْ
شفاهك عندي ألذُّ الشفاهْ
وبيتك عندي أحبّ البيوتْ
وماضيك من حاضري أجملُ:
هو المستحيل الذي يُذهلُ،
هو الكامل المنتهي لا يريد
ولا يُشتهى أنه الأكملُ،
ففي خاطري منه ظل مديد
وفي حاضري منه مستقبلُ.

٧ ـ تُرى جاءكِ الطائر الزنبقيُّ
فحلّقت في ذات فجر معهْ
وألقى نعاس الصباح النقيّ
على حسّكِ المشتكي بُرْقعه؟

وفتّحت عينيك عند الأصيل
على مدرج أخضر
وكان إنكسار الشعاع الدليل
الى التل والمنزل المرمر.
هناك المساء اخضرار نحيل
من التوت والظل والساقيه
وفي الباب مدّ الأمير الجميل
ذراعيه يستقبل الآتية:
«أميرتي الغاليه
لقد طال منذ الشتاء انتظاري
ففيم التأنّي وفيم الصدود؟»

وهيهات أن ترجعي من سفارِ
وهل ميّتٌ من سفارٍ يعود؟

«المعبد الغريق»

نص ونقد

العدم سيّد الأحياء!

«شباك وفيقة (٢)» الثانية من قصائد ثلاث تشكّل متتابعة واحدة. هي شباك وفيقة (١) و (٢) وحدائق وفيقة.

الأولى: تتحدّث عن شباك وفيقة كنافذة يطل منها الأنسان على العالم: الأنسان الحي والميت سواء بسواء، فكلاهما في (لحدِهِ): - العالم لحد الأحياء، والقبر لحد الأموات - يحلم بهذه الأطلالة المستحيلة أو بما هو مستحيل.

الثانية: تتحدّث عن تجاور الأموات (الأحياء والأموات معاً بالعرف المألوف) وتوحّدهم وعزلتهم أو إستحالة أن يجير أحدهم الآخر وسيجري الكلام عنها بالتفصيل.

الثالثة: مشهد أخروى لـ (حياة) وفيقة في العالم الأسفل واستثارة لذكرياتها عن العالم الأعلى وعزلتها أيضاً، رغم مظاهر الترف التي (تحياها) في دنياها تلك!

هذا تبسيط لابد منه، ولايمكن تحاشيه فهو يعطي فكرة أولية للقارىء عن طبيعة المتتابعة هذه وموضوعها. شأنه شأن القول، بأن وفيقة هي أول فتاة أو إحدى الفتيات الأول اللواتي أحبهن أو أستعذبهن السيّاب في طفولته أومراهقته.

والثلاثية - هذه - إن جاز التعبير - هي نوع من المرثاة أو الكوميديا السوداء، لاتخصّ وفيقة - التي تشكل مدخلاً للقصيدة - وحدها، ولاتخصّ السيّاب وحده، بل تخصّ الوجود البشري كله. حيث مايزال السؤال قائماً: عن سرّ الوجود والموت في نفس كل أنسان واذا كان الفلاسفة والأنبياء والمفكرون الآخرون قد كتبوا وصوّروا لنا الحياتين: الدنيا والآخرة، ورحلة الأنسان مابين الوجود والعدم، فكان هناك أدب للآخرة كما هناك أدب للدنيا، إلاّ الأنسان - أي إنسان - وخاصة عندما يقترب من برزخ العبور الى الحياة الثانية، أو الى العدم - حسب المعتقدات الدينية والفلسفية المختلفة - يجد نفسه تلقائياً أمام السؤال: الى أين؟ وما المصير؟ حيث تراوده مئات الشكوك والظنون والأفكار حول مآله ومآل البشرية.

والسيّاب في القصائد أو المتتابعة الثلاثية هذه، حسب تقديرنا، لم يكن لينقّب في ذاكراته بحثاً عن موضوع حُبّ ماضٍ لذاته، بقدر ماأراد لنفسه مدخلاً الى موضوع الموت. لأن الموت ثيمة أساسية في شعر السياب إستغرقت حيزاً جوهرياً منذ بواكيره حتى أواخره رغم ان الموت يأخذ وجهاً خاصاً في كل مرحلة، لكنه موت على أية حال. في المراحل الاولى مثلاً كان السيّاب يقف أمام الموت وكأن الموت هو النهاية الطبيعية للحياة، أو الموت الذي يصير بعثاً جديداً للحياة، لكنه في المراحل الأخيرة صار الموت المثير للرؤى والدهشة والتساؤل، وكأنه يكتشفه لأول مرة. شأن كثير من الناس الذين يمرّون بأشياء أو مظاهر عديدة في الحياة دون أن تثير فيهم شيئاً، لأنها تبدو لهم عادية طبيعية، ولكن في لحظة من اللحظات، لسبب ما، يقفون عندها مبهورين وكأنهم يرونها لأول مرة!

والسياب رغم أنه يحمل الموت الكامن فيه، كأيّ كائن حيّ وحسب سُنّة الحياة، ولسبب آخر ذاتي، قد جعل من مسألة موته، حالة كونية وغذّاها بكل ما استوعبت مخيِّلته من رؤى الموت المتوارثة في الآداب والأساطير والروايات العربية والأجنبية.

طرّاد الكبيسي

قد لايكون ثمة جديد في حديث الموت، لا عند السياب ولا عند غيره - يضاف الى الموروث الشعبي والأدبي فيما يعرف بالأدب الأخروي، لكن مع ذلك فللسياب رؤيته الخاصة في تجسيد ومعالجة هذه الحالة، والتي تمثّلت في ظاهرتين فنيّتين، هما:

١ - مشاركة الطبيعة في الكينونة البشرية

٢ - الأداء الرمزي أو الأسطورى

في تأويل الأولى نقول: إنه منذ أن إختفى الشعراء الرومانسيّون، المصابون بالميلنخوليا خاصة، اختفت الطبيعة أو كادت تختفي من الشعر، ومنذ أن قامت المدينة، لا في الأرض وحسب، بل أناخت على ضمير الانسان، وسدّت مدى الرؤية أمام عينيه لم يعد للطبيعة وجود يُذكر، أو لم تعد تلك الظاهرة الوجودية التي تشارك الأنسان حزنه وفرحه، غناءه وبكاءه، حياته وموته.

في الشعر الذي تنتجه شعوب على اتصال بالطبيعة مستمر، أو لم يتبلّد حسّها بالطبيعة في الأقل - نجد الطبيعة هي رموز الشاعر وكناياته وإلماعاته ونعوته.. ونجد هذه نابضة بالحياة، حيث كل شيء: الشجر، الزهر، الورق، العشب، الماء، الريح الجبل، المطر، الثلج، البحر، الصحراء والأصوات.. الخ تقاسم الشاعر بهجته، أو كآبته. وحيث كل شيء يُجسِّد فكر أو احساس او عاطفة أو رقص وبكاء الشاعر، بينما في الشعر المديني - أو شعر الحضارة المدينيّة الحديثة، كما فقدت الطبيعة مكانتها وأهميّتها على مستويات عدة، فقدتها في الشعر. حتى الصور التي تُستمدّ من الطبيعة: الزهر، الشجر، الورق.. الخ لانكاد نحسّ فيها نبض الحياة. إنها تكاد تكون مجرد صور بصريّة (وبعضها لم نره في حياتنا على الأطلاق) فاقدة لحيويّتها واتحادها بالأنسان، أي مجرد صور توضيحيه محكومة بالتشبية.

ولعلّه واضح أننا لانقصد بظاهرة مشاركة الطبيعة للوجود الحيوي للانسان، مجرد النعوت والتشبيهات، كوصف السيّاب لحديقة وفيقة في ظلام العالم الأسفل بأن الأنهار تَنْعَس فيها وهي تجري:

(مثقلات بالظلال،
كسلال من ثمار، كدوالٍ
سُرِّحت دون جبال)

فهذا مجرد تشبيه لايمثل ماقصدنا إليه، لقد أردنا بالذات، أن تصير الطبيعة ظاهرة حيوية مرتبطة بحيوات الأنسان: رمزا، وأسطورة، وبناء. حين يتنفّس، حين يترقب، حين ينشد، حين يرقص أو يبكي أو يموت.. الخ وكمثال على هذا نأخذ هذا المقطع من قصيدة شباك وفيقة (١) الذي يقول فيه:

«شباك وفيقة ياشجرة
تتنفّس في الغبش الصاحي
الأعين عندك منتظره
تترقبُ زهرة تفاح.»

فهنا نجد الجناس والتضاد الدرامي في آن واحد. متمثلاً في ان يكون شباك وفيقة الذي هو من خشب يابس لشجرة (ميتة) مثل وفيقة، وأن يقف الناس - أعيناً منتظرة، لهذه الشجرة - التي هي الشباك في الوقت نفسه - تنتظر منها أن تُطلع زهرة تفاح! ان هذه المفارقة وهي ضرب من الأسطورة أو الرمز، شبيهة من حيث الدلالة بأولئك الذين رأوا بأم أعينهم، رماد القتيل (الحلاج مثلاً) يذرّ في النهر، ولكنهم مع ذلك يقفون عند حدّ النهر، ينتظرون عودة القتيل ليملأ لهم الأرض - التي مُلئت جوراً وقحطاً - يملؤها عدلاً وخصباً! إنّ ترقّب الناس للشجرة الميته - التي هي شباك وفيقة، أن تُطلع لهم زهوراً وثماراً أو آمالاً، شأن ترقّب السيّاب عند (المستحيل الذي يُذهل)، هو تجسيد للأسطورة الأستحالة، أو جواباً على السؤال: هل تعود الشجرة هذه للحياة؟ السؤال الذي يظل مع ذلك سؤالاً مفتوحاً، يجيب عليه، كل امريء حسبما يعتقد أوحسب تخيّله. وليس جواباً تقريرياً مبتذلاً كما وضعه السيّاب في نهاية القصيدة

ومن قصيدة شباك وفيقة (٢) ننظر في هذا المقطع:

«كأني طائر بحرٍ غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد التجاءً إليه
من الليل يربدّ عن جانبيه
فلم تفتحي»

فهنا أيضاً نجد الأستحالة نفسها. فكما أن الشجرة التي أضحت شباكاً، لن تزهر، حسب منطق الحياة، لكن مأمول منها أن تزهر، حسب (منطق) الميثولوجي، وفي كل إنسان قدر من الميثولوجيا مهما ترقّى في المعرفة والعلوم، كذلك مستحيلة هي الأستجارة بالميت. فالشباك مغلق، والظلمة مطبقة، ووفيقة - لايمكن أن تفتح لمستجير بها، لا لأنها لاتريد، ولكن لأنها غير قادرة. والدلالة المباشرة هي تجسيد العجز الأنساني، أما الدلالة الضمنيّة فهي سيادة العدم - العدم الذي يُغلّف ويحتكم في كل شيء: (الموت حق والحياة باطلة).

أما الظاهرة الفنية الثانية، فهي - كما قلنا - الأداء الرمزي أو الأسطوري بكل ماينطوي عليه من تناقضات وتفكك ظاهر في البنْية والرموز والصور، والتكرار، والمنطق.والأداء يجري هنا، متسانداً بالفكرة والكلمة كما يلي:

أولاً:
يفترض أنه لو أنفتح الشباك وانشق عن وجه وفيقة الأسمر، كما انشق عن عشترون المحار، وأطلت على الملأ، فأنه سيكون بمثابة عودة البهجة الى الطبيعة (ففي الشاطئين اخضرار) وجريان الحياة حسب المنطق الوثني الأول (وفي المرفأ المغلق، تصلي البحار).

ثانياً:
لكن الحلم هذا، يصطدم بالمفاجأة: أن الشباك لن يفتح، لأن وفيقة عاجزة عن فتحه، وبالتالي فهي لن تجير طائر البحر الغريب الذي يحاول الألتجاء إليها من الليل المرْبَد.

ثالثاً:
ثم تبطل المفاجأة أن تكون مفاجاة، لأن المسألة كلها حقيقة لافنتازيا. فالباب ليس شجرة حيّة بل خشباً متياً. وليس باباً ينغلق على حياة، بل على موت:

(هو الموت والعالم الأسفل
هو المستحيل الذي يُذهلُ)

والموت حالة مذهلة، مدهشة، غريبة، سر ليس للأحياء أن يعرفه، ولكنه مخيلة تملأ عليهم حياتهم، وخاصة اولئك الذين أتعبتهم الحياة، أو كان الموت كامناً في حياتهم منذ وقت مبكر كالسيّاب حيث يكون الموت مثل (حبل يشدّ الحياة الى الموت كيلا تموت)

وهذه فكرة ميثولوجية أخرى: أن يحفظ الموتُ، الحياة.تعود بنا الى الرأي القائل: بأنه يكاد يكون من المستحيل احتمال الحياة لو لم يعقبها الموت. فالموت هو المكافأة التي يتلقاها الأنسان على إحتماله وصبره على الحياة وتعبها!

مهما يكن، اذا كانت البرُهة الشعرية هي قمة العزلة التي يمكن أن يبلغها الأنسان في التوحّد مع نفسه ومع الوجود، فأن الوجود

الموضوعي للقصيدة، أي بعد أن يصبح للقصيدة وجود خارج ذات الشاعر، على الورق - هو الذي يُجدّد كينونة الشعر ومنظور الرؤية الوجودية - أي إستحالة التعيين في الزمان والمكان لأن كل موجود هو عدم في رؤيا الشاعر أو اغتراب عن العالم ومعانقة للميتافيزيقيا. وهذا يتبدى بشكل واضح في التجارب الشعرية البدائية. والتجربة البدئية في حياة الشاعر، حيث نجد هذا الأتحاد بين الشعر والعدم - كأتحاد الأنسان البدائي بأِلهه - بين الرؤيا لحظة انبعاثها وبين محاولة البرهة الآنيّة التفلّت من الوجود والزمن.

ولعل كل المحاولات الشعرية، منذ البدء حتى الآن، هي محاولات لتحقيق وجود لما هو عدمي، أو التشبّث بوجود عدمي. أن وفيقة التي غدت تراباً منذ عهد بعيد، أي عدماً في العدم (الماضي) يحاول السياب - بالشعر - أن يُمسك بهما معاً: يُمسك بوفيقة (العدم) والماضي الذي لم يعد زمناً، أي عدماً هو الآخر. وإلّامنْ يقدر أنْ يدّعي أن للماضي وجوداً! الماضي هو الموت، كلّه موت: البشر، الحضارات، والزمن. واذ كانت الحضارات أو المنجزات الابداعية البشرية، تتبّدى لنا (كحبل يشدّ الحياة. كيلا تموت) فلا يعني هذا أن تلك: الحضارات، البشر، الزمن.. أحياء - فلا حياة لأحد - العدم هو سيّد الأحياء! لكن الشعر، الفعل الأبداعي، أياً كان جنسه، كل ما يفعله هو محاولة القبض على تلك البرهة الآنية من قبل أن تسقط في العدم التام (المغلق).

أما السيّاب، فكل مافعله، هو أنه بنى أسطورة، جاعلاً من كلماته (مُرمِّزات) لتمثيل تلك الرؤيا - الأسطورة. إنه لايتحدّث كحيّ - وان كان في المدلول الفيزيائي مايزال حيّاً - بل يتحدّث كميت (عدم) يريد أن يُحقق وجوداً أو رؤيا وجودية في الحياة. إنه بتعبير أدق، يُجلّي حسّه بالزمان من - ماوراء الزمان، ليحقق اللامتناهي أي العالم في واحديته - لا في مثنويّته، مستعيناً بالصور وبكلمات (مُرمِّزات) وكلمات ذات ايقاعات تقرع قرع الطبول البدائية في مسيرة جنائزية يشارك فيها: الأصيل، المدرج الأخضر، الشعاع المنكسر، التل، المنزل المرمر، المساء الأخضر النحيل، التوت والظل والساقية.. الخ حيث يقدم الأمير الجميل ماداً ذراعيه لأستقبال: أميرته الغالية!

إن السيّاب. رغم أنه يأخذ غالباً من مظاهر العدم (الموت) قشرته الظاهرة: البرودة، مما يسطح كثيراً من رؤيته الا أن البرودة - ويرمز لها هنا بالشتاء - تحقق له من جهة أخرى، جانباً من رؤيته عن تواصل الحياة مع الموت، لأنها توحي بالحسّ. فأحساس الميت ببرودة موضعه يعني أنه حيّ دون شك! أي أنها تحقق تجسيد القول: اذا كانت الكلمة هي البدءُ - والبدء هو التكوين، فلابد أنها هي التي ستكون البّدءَ في البعث أو العودة ثانية الى الحياة، هذه الفكرة التي مافتئ السيّاب يكرّرها ونيريدها إيضاحا في قصيدته (صياح البط البري) عندما يقول:

(هو البطّ.. فلتهنأي ياشموع
بموت به تعرفين الحياة
به تعرفين ابتسام الدموعْ:
نذوراً تذوبين، للأولياءْ.)

وأخيراً يمكن القول، إن السيّاب يقترح علينا، أن يجعل من وفيقة (نموذجاً لا زمانياً للوجود الأنساني، كرمز يقترح التكرار الدائري للشيء نفسه.. يمكن أن يعاش ثانية في دلالته على وضع يدوم خارج المكان والزمان، رغم أنه يعبّر عنها في تفاصيل الشخصية الفردية بمكان وزمان معيّنين.) [الزمن في الأدب - ص ٩٠]

أي أنه يجعل من الأسطورة - كما بّينا - وسيلة (لنقل الحس بالأستمرار الزمني والوحدة التركيبة الى ذات الأنسان.)

بقي أن نقول أن القراءة الايقاعية ستكتشف أن السيّاب بنى هذه القصيدة بناء مقطعياً موقعاً - قد تختلف المقاطع طولا، ولكن الأسطر والقوافي مُرتّبة بشكل إيقاعي هندسي - في كل مقطع - بحيث تتوافق مع إيقاع الفكرة والصورة وانسيابها معا. ليس ثمة بناء شامخاً محكماً في القصيدة لايمكن تفكيكه - القصيدة مفككة - مكوّنة من أجزاء، مقاطع (مثل البناء الجاهز في العمارات الحديثة)

وليس هذا عيباً بحدّ ذاته، إنه طريقة في البناء - أسلوب نجد مثيله كثيراً في أنماط معروفة في شعر الشعوب ونحن يمكننا أن نفكك القصيدة: صوراً وأفكاراً وإيقاعاً وسنرى أن كل مقطع: فكرة وصورة وتوقيعاً، قائم بذاته من جهة، ومرتبط بالمقاطع الأخرى للقصيدة من خلال الثيمة الرئيسية. ان القصيدة هذه تقوم على دائرة من الصور كل صورة تُبرز «شظيّة» من الفكرة الرئيسة،

وبأجتماع الصور والشظايا تبرز الفكرة الرئيسة.

ونضرب على هذا مثلين حتى لانعيد القصيدة كلها:

المقطع الاول:

أطليّ فشبّاكك الأزرقُ
سماء تجوعْ،
تبيّنته من خلال الدموعْ،
كأني بي إرتجف الزورقُ.

صورة واحدة تمثّل: فكرة وبنية موقَّعة بنظام محدد:

أ ب ب أ.

المقطع الثاني:

اذا انشق عن وجهكِ الأسمرِ
كما انشق عن عشتروت المحارْ
وسارت من الرغو في مئزرِ
ففي الشاطئين اخضرارْ
وفي المرفأ المغلقِ
تصلّي البحارْ

بنية واحدة تمثل فكرة واحدة متّسقة وموقعة بنظام أيضاً: أ ب أ ب / حـ / ب /

ولو راجع القاريء بقيّة المقاطع كما رقمناها لوجد أن هناك اتّساقاً يكاد يكون متماثلاً الى حد كبير في البنية والأيقاع والترنمّ بين المقاطع، رغم التداعي الذي ساد المقطعين (٦ و٧) والسطران الأخيران، زائدان بالطبع رغم انهما يمثلان (عادة) شعرية لدى السيّاب الذي غالباً مايتكون المقطع الشعري لديه من مجموعة من الصور والنعوت والرؤى المتلاحقة، ثم يختتم ذلك بخلاصة: حكمة أو فكرة أو عبارة تجلّي كل ماتقدم، على نحو يشبه مايعرف بالأيبكرام **Epigram الذي برعت به الشاعرة الأغريقية ـ البيزنطية كاسيا Kassia ـ** وهو (الأيبكرام) **(قصيدة قصيدة مختتمة بفكرة** بارعة أو ساخرة، أو **حكمة معبرة عن فكرة ما بطريقة بارعة أو موهمة بالتناقض)**.

نانسي بوتر

يوم تقويمي

ترجمة: لطفية الدليمي

لا أحد من افراد عائلتي يبدو هانئاً الآن، فالاشياء تحدث لنا اما متأخرة جداً او مبكرة جدا، ومن هنا كنا نقوم بتمثيل المشاهد العظيمة في مخيلاتنا مرة اخرى، متأخرين بضعة أشهر على الدوام، او كنا نرهق انفسنا بالانتظار او نحس بالخدر والرغبة في النوم أمام الاحداث الهامة الكبيرة التي تخلب الألباب.

ولن اتحدث هنا عن عائلتي بمثل هذا التوسع والتفصيل، مع ان احداً منهم لم يغادر أو يهاجر، وذلك ما يُذكي بحثي الدائب وسعيي للوصول الى الاستقرار السابق والفوز بالسلامة، علّني اهنأ بأيام حياتي ولا أدعها تفلت مني.

ويخيل الي ان افراد عائلتي كانوا في الاساس يتحاشون ان يكونوا مثار الاهتمام، وقد شرعوا في ذلك بعبثيتهم المتأصلة بينما كانوا يستثيرون رغباتهم وعواطفهم التي طالما هربوا منها.

لم تتزوج خالتاي، فخالتي (ميغ) فتنت صاحب محل غسيل صيني في هارتفورد، ذلك الصيني الذي وقف في يوم أحد أمام بيتنا يحمل مظروفاً فيه طلب زواج كان قد أملاه على مترجم ومع المظروف دفاتر صكوك تبلغ قيمتها خمساً وسبعين الف دولار ينوي تقديمها مهراً مقدماً لها. وكان واضحاً ان تعلقه بها قد ترعرع عبر السنوات التي واظبت فيها الخالة «ميغ» على تنشية ياقاتها في محله، كان لخالتي عنق نحيف تسعى لاخفائه بالياقات التي تفصلها بطريقه تمكن من تثبيتها من داخل فتحات الفساتين، وكانت ترتدي ياقة منشاة جديدة كل يوم وتتزود ببضع دزينات منها، وبعد ان تقدم الرجل الصيني لخطبتها في يوم الاحد ذاك، قدمت له الشاي وأوصلته بالسيارة الى موقف الباص السريع، وقامت بتنشية ياقاتها بنفسها.

وبعد سنوات قليلة تلقت الخالة ميغ سلسلة ساعة ذهبية من الشريك الأول في المؤسسة التي تعمل سكرتيرة فيها، وكما يعلم الجميع، لم تكن الخالة لتدعوه باسمه الاول قط ولكن حصل بعد موته في مصح المدمنين ان قام طبيبه النفسي المعالج بارسال سلسلة الساعة الذهبية ورزمة من الرسائل المهترئة، احرقتها الخالة بعد ان قرأت واحدة منها.

أما الخالة «إيسوبل» فقد اصبحت محط اهتمام عامل ميكانيكي في محطة إيسو للبانزين وخدمة السيارات في شارع «باين ستريت» كان الرجل صياد عطلات ومحنطاً تعوزه البراعة وصامتا صمت السيد الصيني «تشن» تقريباً.

وكان معتاداً أن يعلق رزماً من الفراء ذي الرائحة المنتنه المنفرة وراء الباب، وبعد مصرعه برصاصات سارق في محطة خدمة السيارات، والتحقق مما جاء في وصيته والتأكد منها قانونياً أمست

الخالة «إيسوبل» اكبر المستفيدين من الوصية. لم يتحدثا عن اي شيء سوى ضبط ميزانية السيارة او تبديل زيتها.

أما خالي، فانه يتمتع بشعر جميل لامع وصوت أخاذ، وكانت ثمة سيدة وحيدة تطلبه بالهاتف ثم تصمت لا تنبس بكلمة وتغلق المسماع.

وحدث ذات مرة في احد المطاعم ان توقفت سيدة انيقة ذات مستوى اجتماعي رفيع عند مائدتنا ورجته ان يأذن لها بتمرير اصابعها خلال خصلات شعره الجميل، وكان صبوراً جداً مع مثل هذه الضروب من الاعجاب كعادته، ولكنه اضطر آخر الامر الى الاستنجاد بالشرطة للتحقيق مع المرأة التي كانت توقف سيارتها امام بيتنا وساعة انتصاف الليل، ولم يكن ذلك يزعجه بقدر ما أزعجه نحيب السيدة وتنهداتها.

وعلى اية حال، فقد كانوا مجموعة تمتاز بالحياء والتواضع الكبيرين، مجموعة عليلة لاتصلح للعيش في العصر الذي وجدت نفسها فيه.

ومثل جميع الأسر المترابطة المتماسكة، كانوا بارعين في التحاور باسلوب التأليف الموسيقي (الفيوج) وينبغي للمرء ان يمضي مئات من الساعات بينهم ليتوصل الى فهم اية فكرة كانوا يعنونها في احاديثهم، لم يكونوا بارعين في الكليشيهات والتعابير الجاهزة ويزدرون التصحيح ويرددون دائماً عبارات مثل:

«ان قلبه ذاته يعمل حتى العظم..» او: «ان الخاسرين سيكونون حشرات زاحفة»

ولديهم اسماء خاصة لكل الاشياء: «انظر الى السرب الكبير لطيور «ميغ» وكانوا يطلقون اسم «ووتر بري» على اشجار الخروب لا لشيء الا لانهم شاهدوها اول مرة من نافذة القطار عندما كانوا يجتازون منطقة «ووتر بري» ولم تكن هناك من وسيلة لأعادتهم الى الصواب.

ربما كانت جميع الأسر مثل هذه ولكني بالتأكيد لا أملك صبراً ووقتاً الا لاسرة واحدة حسب.

كانت والدتي صوفي أصغر الجميع، وكانت تناهز الاربعين عندما تزوجت اكثر الرجال تنافراً معها امكنها العثور عليه.

تقول: لقد كان غزلاً بريئاً، وتواصل القول: أنشدت التراتيم فقط ولم اكن لأ توقع ان مستقبلي سيتحدد ويُقرره انشادي لتلك الترنيمة».

كانت والدتي قد اصطحبت معها اطفال صف الروضة لحضور حفلة الانشاد أمام المقعدين، وكانت جدتي لأبي آخر من مرت بهم في طريقها لكنها كانت مريضة جداً الى الحد الذي لم تتمكن معه من سماع الترنيمة الدينية:

«اصغوا.. انها الملائكة المبشرة» التي كانت تؤدي دون مصاحبة الات العزف باصوات منشدين في السادسة والعشرين من اعمارهم وكانوا ظامئين واقدامهم قد تثلجت.

عاش والدي مع امه في قبو منزل معتم تظلله بضع صنوبرات زرقاء وشجرات زان نحاسيه اللون.

وكان يأمل أن تستمر حياتهم الهانئة الى مالا نهاية لولم يخطف الموت والدته ووصل الى حافة الانهيار العصبي، ولم يزره احد باستثناء بعض السيدات الكئيبات من مؤسسة الخدمات المنزلية الى ان ظهرت أمي فجأة بالباب: طافحة بالمرح والصحة وهي تدرب مجموعة من الصغار.

وبعد مضي سنوات وكنا في رحلة صيف الى واشنطون، توقفنا في فيلا ديلفيا. وقدنا سيارتنا قرب ذلك البيت وتوقفنا تقريباً امام واجهته، وقد حاول أبي لفت انتباهي باسلوب مثير:

«الآن، يميناً، الآن حاولي النظر خلال الاشجار الى الردهة المشمسة، هناك حيث التقيت امك وكانت قد احضرت معها كل اولئك الصغار في تلك الغرفة مجتازة الثلج والوحل، صفتهم وأمرتهم ان ينشدوا باصوات قوية.

قالت امي: اجل «ذلك هو، حيث بدأ كل شيء.

ونطق أبي بذهول حقيقي:

فكري، اما كان علي ان اظل مقيما هاهنا؟ البيت أدى مهمته الرئيسية، وكفّ سكانه الحاليون عن الاهتمام به، واتاحوا للاشجار ان تعلو، وكان بوسعي تخيل الردهة المشمسة فقط.

وهكذا اصطيد ابي او انقذ بواسطة شريكة حياة غير مناسبة.

بدأت الحياة تزداد عسراً امامه، وتضيق الخناق عليه، فتخلى عن عمله في مخزن الاثاث يعنى بوالدته التي سرعان ما وافاها الاجل بعد غناء الترنيمة، ثم لم يتوصل الى الحصول على عمل بدوام كامل، وقد جهدت أمنا على ان لايظهر أثر هذا في حياتنا. وقال: ليس هناك من عمل بدوام كامل في مخزن الاثاث. ولربما كانوا قد سرحوه من العمل. كان والداي كلاهما مرتعبان ومن مواجهة الواقع، بشكل بدا ان احدهما يتمم موقف الأخر.

انتقلوا الى مدينة اخرى تقع على ضفة نهر في ولاية كونيكتيكات حيث نشأت أمي وبدأت تعلم في مدرسة كالتي كانت تعمل فيها، وانتهوا الى العيش في بيت مشابه للبيت الذي ترعرعت فيه والدتي وبذلوا كل ما في وسعهم ليكون بيتاً ممتعاً.

البيت كان شاهقاً، وأبي لا يحب المرتفعات لكنها كانت تعود الى البيت بعد الظهر لتجده يصب القار فوق الالواح الخشبية، مبتدئاً من قمة المنزل، أو تجده يجرب المدخنة، ثم يحاول استغلال ضغط الماء والاستفادة منه، وبعدئذ كان يستدعي السمكري للقيام بما يعجز عنه. وكان والدي يفصل رتق ملابسه بنفسه وكلما ذهبت الى الطابق العلوي لتحضير واجباتي المدرسية، اسمعه يبحث عن زر قميص في سلة خياطته، وكان يقتني سلال القش ويتعلم طريقة صنعها، وقد ظل هو الرجل الوحيد الذي يتسوق بمثل هذه السلال في الولاية. وكبرت أنا الى الحد الذي لم تعد معه هذه الاشياء تزعجني.

وكان هناك موضوع هوايته لتربية النحل، كانت تقول:

«لدي ضرّة في كل خلية» تقول ذلك وهي تراه يهب في منتصف وجبة العشاء الصيفي، وقبل ان يتناول الحلوى للقيام بعزل العسل عن الشمع في الخلايا.

وكانت لديه منضدة قديمه يفرد فوقها مفرشاً أبيض ويصف عليها الخلايا الطازجة النظيفة ثم يسلط عليها ضوء، منعكساً عبر المرآة، فاذا لم يفعل ذلك وقت الأصيل فانه يلجأ الى وضع قناعه الواقي على وجهه ويوجّه على الخلايا دخاناً عبر انبوب طويل مبتعداً عنها، لانه كان يعاني من حساسية «اليرجيا» ضد لسعات النحل، ويحس بألم مروّع اذا لسعته.

وفي آخر الامر كان يحصل على كميات كبيرة من العسل لم نكن نعرف ما نصنع بها.

كان والدي يجيد التهيئة للحفلات والنزهات ويمضي معظم فصل الربيع يصمم ويصنع الافكار لغرس منتزة المدينة ويهيء الالعاب النارية لاطلاقها في ليالي الاحتفالات. ويظل مشغولاً على الدوام، فقد قام ببناء قارب شراعي وفق نموذج عثر عليه في الموسوعة البريطانية وخاط بضعة مفارش قديمة ليجعلها شراعاً للقارب، وانطلق هو وأمي في هذه المركبة المشكوك بأمرها.

وأعلنت أمي: الناس يبدون اشد سحراً وهم فوق سطح الماء.
صرخت وأنا اتسمّر على الشاطىء.

ـ لا تتوغلا بعيداً في الماء. وعن بعد ظهرا لي مثل شريكين منسجمين غاية الانسجام. ولطالما كنت افاجئهما في مناجاة حميمة بينما كانا يوزعان الزنابق او يشذبان شجيرات الورد، وعند ذاك يلزمان الصمت كما لو كنت اقتحم اقدس اسرارهما.

كلنا نعلم ان لاشيء مثل الظروف القاسيه والاوقات العصيبة يعمق ويقوي الشهية للحب، وإنه لمقطع هائل يصلح لممثلين زائفين على خشبة المسرح المنزلي.

كنا نصطنع الحديث عن الطقس المتقلب أيضاً، اترانا نفعل هذا لعدم وجود الانباء؟ ام لاننا ما زلنا نعتبر انفسنا من المزارعين؟

كان الوالد يسأل دونما مناسبة:

ـ اين التقويم؟

كانت تقول له: انه معلق قرب المغسلة. انظر الى تقويم شهر آب، الايام التقويمية محاولات للحيلولة دون التقدم نحو المستقبل، ذلك ما نتوق الى تحقيقه، فتش في صفحة «الاورو سكوب» اقرأ الحظ على اعقاب البطاقات التي تسقطها الموازين، ابحث عن كل حظ سعيد سيكون من نصيبك، اطفىء كل شموع عيد الميلاد. تمّن شيئاً امام زهور الهندباء البرية، اغمض عينيك وامش خارج البيت حتى تتمكن من رؤية الهلال الوليد من فوق

كتفك الايمن ثم إنطق بامنيتك .

يفترض ان تنبىء ايام التقويم عن الشهر المقبل بأكمله خلال الاربع وعشرين ساعة الراهنة .

كانت والدتي اختصاصية في الاحتماء بالكآبة في الاوقات الحرجة، وكان حزنها متينا متماسكاً ولا أظن اننا اجرينا حوارات جادة عميقه، وكانت ترهق نفسها اكثر مما ينبغي، وتبذل كل ما في وسعها من اجلنا .

وكانت تعمل على انجاز قصصها واشك انها كانت تزيف في الوقائع الى حد ما، وان كانت في الحقيقة ثمة عناصر اساسية وبوجه عام، كانت شخصياتها تشق طريقها عبر حقول ممهدة جرى بذارها وهي على الدوام تنال انواعاً متواضعة من السعادة .

«عرابتي «كاليستا» حدباء وانت تعلم ان اسرتها تهتم بالموسيقى اهتماماً كبيراً وهي التي علمتني أغنية «ما وراء الكرة الارضية» وكانت تنفحني عشرة دولارات في كل عيد من اعياد ميلادها ولها قدمان متناسقتان ويدان جميلتان وبشرة رائعة .

اخوات كاليستا الثلاث كن سمحات كريمات النفس، وكن يتكدرن اذا ما أردن أن يتركن وحيدات .

كانت أمي تحب ان تكون لديها تصوراً عن الناس قبل أن يتاح لها رؤيتهم، وعليّ ان اعترف ان موهبتها في هذا كانت خارقة فهي، تنبئني مقدماً بكل ما سيقوم به اصدقاء طفولتي من أعمال رديئة .

كانت تنصحني :

- بقليل من العون البسيط نتجنب الكارثة وعليك ان تركزي تفكيرك في ان تكوني محبوبة وممتعة، وهذا يعني الاحتفاظ ببعض الاشياء القليلة للايام السوداء وسنعيش طويلاً جداً .

كانا قد تزوجا وعاشا بضع سنوات قبل ان يكتشف والدي انها تكبره بعشرة أعوام، وان كان على الارجح لم يتوصل الى انها كانت تصبغ شعرها، فقد كانت لديها تلك الاسرار غير الخطيرة، «٥٠٠ دولار» مخبأة تحت سجادات مختلفة، شريحة من كيكة عرس متحجرة في علبة مزخرفة، ودبوس به خصلة شعر أحدهم، صور فوتوغرافية لها مع عدد من الغرباء. قبل زواجها كانت قد درست في اماكن مختلفة من «نيوهافن» الى «بالتيمور» حتى انها عملت في ارسالية خليج هدسون التبشيرية مع يهودي مستبد من طائفة «الزيلوت» لم يكن يدفع لموظفيه اجورهم ولا يسرّحهم، انني لأتساءل فيما اذا كانت تحب الاطفال او التعليم، ولكنها بخاصة كانت متحمسة لفكرة أن هؤلاء سيكونون آخر طلابها، كانوا جميعاً افراداً لا معين، هؤلاء الصغار المرموقين الذين يرتدون بدلات البحارة بينما ترتدي الفتيات الثياب المشغولة بالسموكن «خلية النحل». وكنت اغار من كل هؤلاء، لقد ضيعت معظم اوقات طفولتي في صراع مرير مع الكلاب والقطط والخيول الصغيرة والشخصيات الروائية والصغار في الصور الفوتوغرافية من الذين يدّعون ان أمي تفضلهم عليّ .

هذا الذي يفترض انه آخر صفوفها، كان مؤلفاً من طلاب مدرسة نموذجية تعد مختبراً لكلية المعلمين في فيلادلفيا، كانوا قد اختاروهم بدقة وهم يدركون من جانبهم انهم سيخضعون للرقابة على الدوام .

كان يشغل ذهن أمي أن تصبح ممثلة مرموقة واعتقادها بان حياتها ستكون دائمة التغير، وقد احتفظت بالتفاصيل لنفسها، وعندما انتهى العام استحالت بهجتها الى كآبة معدية .

يظهر وجه أمي في الصور الفوتوغرافية شفافاً وفاتناً في الغالب وهي مرتدية طقماً من نسيج صوفي له بلوزة طويلة، يبدو مثيراً للضحك بالنسبة للنساء المتوسطات العمر. تركض امي مع صغار نظيفين اصحاء، ولديها ما تواظب على تسميته بـ «اليوم الرائع» انسام عذبه تهب، وظلال ترتمي بغتة على العشب المشذب .

اعتدت ان ارقب مظهر او لئك الصغار الشبحيين الذين كبروا الآن واختفوا، لا سيما ذلك الذي كان أثيراً لديها «ايريك» حاولت تكوين صورة لأيريك في مخيلتي، ولكني لم اعرف اي «ايريك» حقيقي سأحصل عليه من مزيج من «ايريك الأحمر» العاري الساقين والملتحي الذي يهبط من سفينة الفايكنغ مع ترسه ورمحه .

في احدى الصور كان «ايريك» يقدم لأمي هدية الصف .

ابـريق للكـريمـا انتقـاه شخصيـاً من محلات «وانا ميكرز» وما زلنا نحتفظ به مصوناً على الرف الاعلى للصوان.

كان للابـريق شكـل فريـد فهو منخفض. وواسع ومزين برسوم ديكـة غريبـة كانت تتوهج بلون نحاسي وارجواني. وصدورها تبرز على استدارة الابريق وبراثنها الهائلة ممدودة حتى قاعدته ومناقيرها المرفوعة تلتقي عند ميزاب الابريق. وقد تطلب الامر مني سنوات لادرك انه لم يكن ممتازاً حسب، بل جميلا وقيّماً جداً.

مضت السنوات المتشـابهـة تباعاً، وكنا نمضي جزءاً كبيراً من الـوقت وبخـاصـة في مواسم الصيف، نجلس هنـا وهناك والبيت مقسم الى مناطق سيطرة: السقيفة والمكتبه والقبو تعود لأبي بينما تبسـط امي هيمنتهـا على المطبخ وغرفة الطعام والرواق الجانبي، اما الشرفة الامامية فقد كانت منطقة محايدة.

وفي صبـاح احـد ايـام آب قبـل زيـارة ايـريك، كنا نجلس في الشرفة ننتظر البريد، كان لي صديق بالمراسلة من اليونان، ارسل لي خطـابـات قصيرة على ورق رقيق حول صنع الجبنة من حليب الماعز. وآخر في اليابان تحمل مظاريفه طوابع رائعة، اما والداي فكانا يترقبان وصول الصحف.

رن الهـاتف وكنـا نملك خطـاً فرعياً، ورن جرس تليفوننا مرتين ثم الـصمت، ثم مرتين أخـريين، واقبلت أمي في عجلة ظاهـرة واهتمام وقالت:

- انه ايريك، تحدث بالتليفون من دائرته، سيحضر ليراني. . »

سـاءل والدي: ايأتي الى هنا؟. .

- سيتـوقف عصـر غد في طريقـه الى بوسطن وأحب أن يشعـرني بذلـك. وخـلال الاربـع والعشـرين ساعـة التـاليـة قمنـا بسباق تنظيـف، نفـضت قطـع السجـاد الصغيـرة، ومسحت خشب الارضيـة، وصبنت درجـات سلم البـاب، امـا أنـا فجلست على قواعد النوافذ أجلو كل مسكات البرونز ومقابض الابواب.

وعنـد ظهيـرة اليـوم التـالي جلسنـا مرة اخرى مسترخين في الشـرفـة، وكـان والـدي في بدلتـه «من طراز بالم بيتش» المكـوية بالبخـار. وانـا في ثوب من الكتـان الوردي وأمي في قميص حرير رمادي وارجواني مع تنورة ذات كسرات متعاقبة، كانت هذه أفضل ملابس الصيف لدينـا على مدى سنوات قليلة إنتصبت أمي واقفة واخـذت تنظر بعينين نصف مغمضتين عبر باب السياج من خلال ثقب المفتاح، لم تكن تضع نظارتها.

- ترى، هل هذه الساعة صحيحة؟. .

انها الساعة الواحدة حسب؟. .

سحب والدي ساعته وحرك رأسهُ

قالت - انني قلقه، قلقة تماماً، »

سألها هل تدركين أن هذا هو تقويم شهر ايلول؟

قالت: كلا، لقد صرفت النظر عنه، ونسيته تماماً.

جلسنـا متصنعين الاحتشـام على كراسي مجدولة من الخيزران، وكـانت السـاعـة قد اعلنت الثـالثـة تمـامـاً عنـدمـا أقبلت سيـارة «ستاديبيكر» رمادية من الطريق الرئيس لها شعاعات دواليب خشبية ومقعـد خلفي اضـافي، كان ايـريـك سائقاً ماهراً فقد ضغط كابح سيارتـه باحتـراس، وترك الماكنة تدور لثانية قبل ان يوقفها. اغلق بابها بهدوء وبينما كنا انا ووالدي نقف باحترام في الشرفة اندفعت أمي نحو ايريك وتوقفت قبل أن تنساق الى معانقته، تصافحا باليد وضحكا، وعاد ايريك الى السيارة واخرج منها علبة حلوى وقدمها اليهـا مع انحنـاءة، ضحكـا مرة اخـرى وسـارا نحـونـا وذراعـاهما مشتبكان، كنت منكمشة بالطبع، واديت الجزء الذي يخصني من الاحتفـال بحـرفيـة تامـة. انحنـاءة رقيقـة، وهـزة يد ثابتة، لكنني احسست ان «ايريك» لم يلحظ وجودي قط.

مفرش الشـاي المنشى الـذي فرشناه على مائدة ورق اللعب كان متهدلاً تقريباً، لقد انتظر هذا المفرش طويلاً واشك في ان ايريك كان قد لاحـظ الفـراشـات المطرزة عليـه، هذا المفـرش الـذي يستعمل من قبل، ولا أظنه سيستعمل ثانية، جعلتني والدتي انقل رسم الفـراشـات من كتـاب النمـاذج الـزخرفية واعيد رسمها على الكتان ثم قامت هي بتطريزها بخيوط بيضاء وعندما انتهت غسلته من بقع الدم التي سببتها نخسات الابرة لاصابعها.

وإذ تسارع الانسجام وتواصل غادرنا انا وأبي وتركنا امي وحيدة مع

ايريك في الشرفة، احتقرت هياج الامس الذي جرى لتنظيف البيت، فهو لم يخط خطوة واحدة الى داخل البيت، طبيعي ان لايكون ثمة بعد ما يمكن رؤيته وراء اكداس الاثاث المستعمل الرخيص الذي آل الينا من بيت جدتي لأمي، وصورة فوتوغرافية بلون بني حائل للكوليزيوم و «الفوروم» وصورة «درب الآلام» التي اعطانا اياها احد المدرسين اللاتين.

جلست تحت شجرة التيوليب وراقبت ايريك وهو يضحك ويأكل، احدق به من وراء الحاجز وكأنه كان الاثبات العملي لانموذج الكمال لطالب لا مع وكان نجاحه مؤكداً منذ عهده بروضة الاطفال.

استجمعت شجاعتي عندما تهيأ للرحيل صافحني مرة اخرى ونظر الى مكان ما في جبيني.

وبعد ان لوحنا له بايدينا مودعين جلسنا ثانية على كراسي الخيزران لبرهة طويلة، نضع هوامش للحدث الذي مر بنا.

قالت أمي: اترى، أنا لم يغض عليّ بعد، لم اصبح مهملة حتى الان، فقد ابلغني ايريك بأمر مدهش... انت تعلم.

وعرف والدي كيف يتساءل: ماذا؟..

- قال ايريك انه يريد ان يراني مرة اخرى قبل ان يتزوج، وقال لي انه كان مغرماً بي عندما كان صبياً.

وتساءل ابي: ومن هذه التي سيتزوجها؟

قالت: اوه.. فتاة ما من فيلادلفيا. ولكنه قطع كل هذه المسافة من اجل ان يراني فقط.

- خطيبك؟.

قال والدي هذا وصعد الى الطابق العلوي ليرتدي ملابس العمل، وفيما بعد، عندما وصلتنا بطاقات الدعوة لحضور حفل الزفاف بطاقات سميكة، بضعة مظاريف، أغمضت عيني وجعلت أصابعي تمر على النقش البارز المحفور عليها كأنني «هيلين كيلر».

واحتفظت أمي بالبطاقة واستخدمتها «مؤشراً» في كتاب «فاني فارمر للطبخ» الى أن غطت البقع البُنيّة الشبيهة ببقع الكبد سطح البطاقة كله.

القصة الحائزة على المرتبة الأولى في «جائزة كاترين أن بورتر للقصة» لسنة ١٩٨٢

شعر

بشرى البستاني

ثلاث قصائد

١- مهادنة

تجيئني في الليلة الواحدة
مراراً،
تحدّق فيَّ،
وتشربُ كاساً
تبادلني الحيْرة،
الكتْبُ تنهضُ،
كل الأغاني تصيرُ غصوناً تخاصرُ فارسها
وتدور العصافيرُ مصروعةً
والسقوفُ تدوخُ
ووحدي أظلُّ محايدةً
أتساءلُ عن سرِّ هذا الضجيجِ
رياحُ الصبا تستريح على حاجزٍ بين سرب الحمامِ وبيني
أمدّ يديّ فتأتي مراراً،
وتذهبُ

تومضُ،
تصمتُ
تبكي،
تهادن لاعجةً باردة. !

٢ - ريبة

مرّةً في الظلام أتيتَ
وكنتُ أحوكُ قميصاً لطفلٍ يغازلني
حدّقت مقلتاك بزاويةٍ تستريبُ
وألقيتَ فيها حصاةً
وغادرت مرتبكاً.

مرّةً في النهارِ اتيت
وكنتُ أعالج صخر الجبال
فتحتُ لعينيكَ كفي
فألقيتَ فيها مفاتيح فجرٍ سيأتي
وقلت:
تعالي
فأعلنتُ:
ليست تساوي بدونك هذي الحياةُ نقيراً
ولكنني لم أجئْ
واسترابت عيون الرجالْ

٣ - حبْ

مرّةً قلت اني احبك
فانهمر الوردُ
وارتبك الشجرُ الغضُّ
واشتعلت غابة النخلِ
والتحمتْ مجزرة
وسالت دماءٌ
وكرّ وفرّ رجالٌ
وكل النساء انضوت تحت رايتنا
والصغار-أووا تحت خيمتنا
واسترابت عيون العواذل
لكنّ زندك ضمّ مع الفجر خصري
تهاوى الظلام صريعاً
وتهاوت فلول العواذل صرعىٰ
وأشرعتُ وجهك للمرةِ العاشرة .

عبد الوهاب البياتي

الحداثة بلا أصالة... قفزة في فراغ

● الحديث مع شاعر كبير مثل عبد الوهاب البياتي، يكتسب نكهة خاصة، ذلك لأنه يكون حديثاً عن ماهية الابداع في الشعر، وابحاراً في عالم الشعر الداخلي وهويعيش حياته بتفاعل مؤثر مع الواقع والزمن والأحداث، وهو ايضاً مناسبة لقاء الضوء على العديد من المشكلات الابداعية التي تواجه الشاعر العربي، وهويواصل بناء تجربته الشعرية من أجل الوصول الى مستوى عالٍ من الفنية والابداع في القصيدة، ومن هذا المنطلق، واستجابة للعديد من الهواجس عن القصيدة العربية المعاصرة، كان هذا الحوار المفتوح مع الشاعر البياتي..

يعرّف لوتشي الشاعر بأنه ذلك الكائن الذي يقف على محور الاشياء يرقب حركة الكون، يتأمل حركة الاشياء، يبحر في كتب الأقدمين، ثم تتصاعد في اعماقه الاغنية، ليغني اغنيته الخاصة به، فماهو تعريف البياتي للشاعر؟

● من الصعوبة بمكان، ان نعرف الشاعر بكلمات قليلة، ولكني اعتقد ان الشاعر، هو الذي يستطيع ان يستخدم الادوات الشعرية للتعبير عما يدور في خلد الانسان وفي قلبه من رؤى وخلجات، ويخلتف الشاعر عن الانسان العادي في انه قادر على استخدام الادوات الشعرية للتعبير عن رؤيته، والفرق ايضاً بين الشاعر والأخرين، ان الشاعر هو الذي يبدع ويقول، والاخرين يستهلكون أو يقرأون مايبدعه الشاعر. الشعر ليس صنعة كما نعلم، بل كما ذكرت انت في مطلع حديثك، ان الشاعر يرحل في التاريخ ويرحل في الحياة، ويغوص فيها لكي يعود الينا محملاً بالقصيدة.

القصيدة اذن في مثل هذه الحالة هي حياة انسانية تسكن في الكلمات، والشاعر يسكن فيها ايضاً، الشاعر اذن هو الوسيط بين الكون وبين الأخرين عن طريق الكلمات.



اجرى الحوار: هادي الربيعي

سبق ان قرأت لك عن القناع، وقلت ان القناع هو الاسم الذي يتخفى وراءه الشاعر، جذور القناع التاريخية تتناسق مع المفهوم الأليوتي للقصيدة، وركز على ان المعادل، هو خلق شيء أو مجموعة اشياء، يقول من خلالها الشاعر مايريد ان يقوله، فهل اردت من خلال القناع، الاقتراب من المعادل الأليوتي؟

● ان ماقاله ايليوت صحيح، واستخدام القناع في الشعر، كان قد جرى منذ العصور القديمة، لأليوت كان فضل اكتشاف هذا الشيء ووضعه في صياغة نظرية، وانا استطيع ان أعثر على القناع احياناً في الشعر الجاهلي والشعر العربي وفي آداب الأمم الاخرى، ففي اعتقادي ان طرفه بن العبد في معلقته مثلاً كان يتحدث عن نفسه، ولكنه قدم في نفس الوقت النموذج الاعلى للانسان المتمرد على تقاليد القبيلة، واعتقد ان طرفه لم يتحدث في المعلقة عن نفسه فقط، انما عن انماط كثيرة من الناس، بدأت تتمرد على تقاليد القبيلة، وتنتظر ميلاد عالم جديد، يختلف عن العالم الجاهلي او عالم القبيلة الذي تهرأ من كثرة الاقتتال والاحتراب.

فالقناع كان موجوداً في الأشعار القديمة ولكنه لم يستخدم بشكل فني، ... اليوت كما ذكرت انه وضع هذا الشيء بشكل نظري واستخدمه احياناً في شعره.

• بالنسبة لي، استخدمت القناع لأسباب فنية ولأسباب غير فنية ايضاً، واعني لأسباب سياسية وسواها، الاسباب الفنية هي ان القصيدة الغنائية تكون عادية امام القاريء، ومن ثم فانها لاتستطيع ان تتحمل كثيراً من دقائق وجزئيات الاشياء.

في القصيدة الغنائية يظل الشاعر يحوم حول جوهر التجربة دون ان ينفذ اليها، ولابد للنفاذ الى جوهر التجربة الشعرية من اصطناع وايجاد واستيلاد وسائل فنية اخرى غير الغنائية لكي يستطيع الشاعر ان يقول من خلالها، اشياء متعدده، وايضاً تصعد من خلال القصيدة اصوات متعددة لاصوت الشاعر فقط، ثم ان استخدام القناع من الناحية الفنية حال بين القصيدة والغنائية المفرطة.

طبعاً الشاعر يتصل بالتراث عن طريق الانقطاع والتواصل،

فلابد اذن من محاولة الاتصال بالتراث واستيلاده بوسائل اخرى غير نشر الكتب المحققه اوما اشبه، انما من خلال استيحاء بعض الشخصيات التاريخية، هذه الشخصيات التاريخية لاتصلح جميعها كما نعلم لكي يستخدم القناع لابرازها، لأنْ بعض هذه الشخصيات، لاتمثل الأ العصر الذي وجدت فيه. ولكن هناك بعض الشخصيات في التاريخ، لها القدرة على الديمومة الاستمرار في الرحيل من الماضي الى الحاضر والمستقبل، بعد ضفاء بعض الملامح الجديدة عليها التي هي من ملامح الحاضر.

وقد استخدم القناع باشكال مختلفة، بعض الشعراء استخدموا القناع للشخصيه، كما كانت في الماضي اوكما تكون في الحاضر اوكما يجب ان تكون في المستقبل حسب ايديولوجية الشاعر، وموقعه من حركة التاريخ.

هناك ايضاً اشياء لايمكن البوح بها والتعبير عنها بشكل مباشر، نظراً للأوضاع السائدة في هذا البلد أوذاك، ومن ثم فإن الشاعر يلجأ الى القناع، لكي يقول مايريد ان يقوله من خلاله، وهذه وسيلة من وسائل الفن المستخدمة في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية وسواها من الفنون الادبية وخلاصة اسباب استخدام القناع سواء من الناحية الفنية اوسواها، هو التعبير غير المباشر عن التجربة الشعرية.

ولكنك ابعدت الها جس الرومانسي عن القناع، وقلت ان على الشاعر الذي يستخدم القناع ان يتجرد من ذاتيته ويخلق كائناً شعرياً متجرداً جديداً. . كيف تفسر هذا؟

● صحيح ان القناع يساعد الشاعر في الابتعاد عن ذاتيته وعن غنائيته المفرطة، ولكن حتى بعض الشخصيات التي تستخدم كقناع، قد يسكن فيها هاجس الرومانسية نظراً لان طبيعتها اقرب الى النظرة الرومانسية، على سبيل المثال شخصية عمر الخيام التي استخدمتها كقناع مثلاً في الذي يأتي ولايأتي، بحد ذاتها وفي حدودها التاريخية كانت بعض جوانبها رومانسية، ولكن ليست رومانسية بالمفهوم العاطفي، ولكن بمعناها العلمي تعني الشجن الذي يغلف الكائنات والاشياء، وان هذا الشجن يلف تقريباً جميع الشخصيات التاريخية مثل ابي العلاء المعري وسواه من الشخصيات كالحلاّج والسهروردي، ومحي الدين بن عربي وغيرهم، انه شجن بعيد عن الوقوع في البكاء والدموع، ويتصل بنهر الانسانيه، بهذا المفهوم انا استطعت اوحاولت ان ابتعد عن الرومانسية بمعناها الذاتي او اللصيق بالذات تماماً

بعد (محاكمة في نيسابور) التي كانت جهداً مسرحياً لاقى النجاح، هل ستمضي في هذا الاتجاه؟

● عندي محاولة جديدة الآن اقوم بالاعدادلها، وهي كتابة مسرحية جديدة ولكنها تختلف أحتلافاً كبيراً عن المسرحيات العربية التي كتبت حتى الأن، موضوع المسرحية، هم الموريسكيون وهم (العرب الأصاغر) كما يسميهم العرب القدماء، وهم الاقوام الذين كتب عليهم ان يظلوا في اسبانيا اوفي الاندلس بعد سقوط دولة غرناطة، حيث ترى التنكيل بهم من قبل محاكم التفتيش فاحرقوا وعذبوا، ومن ثم طردوا من بلادهم.

في هذه المسرحية حاولت محاولة جديدة أن استخدم المسرح الملحمي بدلاً من المسرح الدرامي، بنفس رؤية بريخت ولكن دون الوقوع في تقليده تماماً، اذ انني حاولت استخدام شكل جديد قريب الى الروح العربية الاوربية، لأن عرب الاندلس كانوا يقطنون في اوربا في الاندلس، وهويجمع بين التراث العربي، تراث الف ليلة وليلة، وتراث المسرح الملحمي الاوربي.

كما أنني استخدمت فيها الشعر والنثر، ولكني استخدمت الشعر والنثر استخداماً جديداً تماماً، في الشعر استخدمت البحور والتفاعيل القصيرة جداً الدالة العميقه على حوار بعض

الشخصيات مع نفسها، ولايجري الشعر الا على لسان الابطال ذوي الموقف النهائية في المسرحية، اي الذين امتلؤا بالوجود واكتملوا واشتعلوا اما الشخصيات العادية التي تمارس حياتها اليومية، فقد جعلتها تتحدث بالنثر، ولكنه نثر نقي وسليم وبعيد عن الثرثرة التي تجدها في العديد من المسرحيات.

بجانب ذلك فان المسرحية هي قناع تاريخي لما جرى ويجري في بعض اقطار العالم وخاصة في الشرق الأوسط، فهي ادانة لبعض رموز الشر وكذلك صرخة في وجه قوى الظلام التي تحاول ان تدمر الانسان وتستلب حريته، وقد مضيت في كتابة الفصل الاول من هذه المسرحية، ولكنني لا أزال أعيد فيه النظر، نظراً للدقة في المسرحية، حيث ان كل كلمة اوبيت اوفصل سيكون له موقعه بحيث اننا لانستطيع ان نحذف منها حتى كلمة واحدة.

لننتقل الى موضوع مهم آخر، فالحداثة في الشعر تجعلنا نتساءل ماهو الشعر الحديث؟ وما هو الشعر الجديد؟ وما هو الفاصل الذي يفصل بينهما؟

● الحداثة تعني اختراق الوجود، او اختراق المستقبل ولكن الحداثه لامعنىً لها إذا لم ترتبط بالاصالة، لأن الحداثة بدون أصالة، تكون قفزة في الهواء، وتكون مجردة لاتنتمي الى زمان معين. كما ان الحداثة هي ارتباط بين الابداع الفني والابداع التاريخي، ودون ان يتم الالتقاء بين الابداع التاريخي والابداع الفني لن تكون هناك حداثة حقيقيه.

وبذلك نستطيع وضع الحداثة في موقعها التاريخي الدقيق، بدون الربط بين الابداع التاريخي والفني لانستطيع ان نربط الحداثة بعصر او بمرحلة من المراحل.

كما ان الحداثة هي حتمية فنية ايضاً، اي انها تفرض وجودها ولاتفتعل.. احب ان اضيف شيئا آخر. ان الحداثة ممكن ان تستجلب وان تقلد، وان الكثير مما نراه احياناً من ضوضاء مثل شعارات تثوير اللغة وما اشبه من اجل الحداثة، هي محاولات زائفة لانها غير مرتبطة بالابداع التاريخي كما ذكرت.

هذا يذكرني ببعض آراء قالها الشعراء الشباب، أذكرها لانني اجد أن محور العديد من اعمالك يرتكز على التراث، ومن التراث بنيت تجربة شعرية كبيرة، بينما يحاول هؤلاء أن يقللوا من اهمية التراث وتأثيره في تجاربهم الشعرية، فما هو رأيك في هذا الموضوع؟

● لاادري نصيب هذا الرأي من الصحة لأنني لم اطلع عليه، ولكنني استطيع ان اقول من الناحية النظرية، وقد ذكرت ذلك سابقاً، ان الحداثه يجب ان ترتبط بالاصالة، والاصالة هي التراث، وانا اعتقد انه حتى في التراث القديم هناك حداثة لاتزال قادرة على الديمومة، ولاتزال قادرة على اختراق الماضي الى الحاضر، واختراق الحاضر الى المستقبل، ولولم يكن ذلك لرمينا بالتراث وبالتاريخ جميعاً في البحر.

هذه محاولات قد تكون نوعاً من التمرد يصاحب مرحلة الشباب، وقد مررنا نحن بنفس هذه المرحلة، ولكن بعد مرور الزمن، اكتشفنا أن هناك قوانين موضوعية تحكم بين حركة التجديد والحداثة والاصالة التي هي تراث، ودون الارتباط بالاصالة اي بالتراث، يكون التجديد او الحداثة لامعنى لها على الاطلاق، وكل الجهود التي تبذل في هذا المضمار مصيرها الى الفشل.

اتذكر انني حين تخرجت في دار المعلمين العالية، أدليت بآراء مماثلة نشرتها في مجلة الاداب، ولكن بمرور الزمن ومن خلال الثقافة والتجربة، ادركت خطأ مثل هذه الافكار، علماً بأنني كنت قد اطلعت على التراث في تلك المرحلة اطلاعاً واسعاً، ولكن دون استيعاب للقوانين الموضوعية التي كانت تتحكم بهذا التراث، كنت انظر اليه كركام هائل من القصائد والكلمات، وكنت اسبح في بحر لاشواطيء له، ولكنني بمرور الزمن، اكتشفت العناصر الحية الاصيلة في هذا التراث، والخيط

الحي الذي يربط بين عناصره، وايضاً اكتشفت التراث على حقيقته، التراث الذي ينتمي الى الماضي والحاضر والذي سينتمي الى المستقبل، هو العنصر الحي القادر على الديمومة ومواصلة المسيرة لكي يلهم الأجيال القادمة، كما ألهم الاجيال الماضية، وانني أتساءل هل يمكننا ان نلغي الابداع الانساني؟ هذا بلاشك ضرب من المستحيل.

- وما رأيك بالدعوة الى (تثوير) اللغة، تلك الدعوة التي تصبح فيها القصيدة، عبارة عن لعبة لغوية اذا جاز التعبير، وتبحر مهملة المضمون والقيم الفنية الأخرى في الشكل

● هذا الوباء جاء من قبل بعض الشعراء الذين سبقوا هذه الاجيال، واذكر منهم ادونيس، الذي انتهى به المطاف الى ان يصبح منظرا وناقدا أكثر مما هو شاعر خاصة في السنوات الاخيرة، وقد انتهى ادونيس الى الباب المغلق.

اعتقد أن عدم ربط محاولة تثوير اللغة والتجديد بالابداع التاريخي كما ذكرنا سابقا، يؤدي الى مثل هذه النتيجة، وحتى اذا كان هناك بعض الشعراء الشباب، يقوم بتقليد ادونيس او يقوم بنفس محاولاته دون ان يمتلك موهبته او ادواته الشعرية، فسيكتشف ذات يوم انه سار في طريق محفوف بالمخاطر، وان المطاف سينتهي به للوقوف اما الباب المغلق فيتراجع.

هذه كما اعتقد مرحلة يمر بها جميع شباب العالم، كما مررنا بها نحن ذات يوم، وهي ضرورية ايضاً، وأعتقد ان اكتشاف الصواب لايتم الاعن طريق التجريب، فانا لست ضد مثل هذه المحاولات، ولكن ضد من يتمادى فيها دون طائل او نيتجة؟

- إن هذا يجعلني أسألك سؤالاً مباشراً عن رأيك بالجيل الشعري الجديد..

● لايمكن الحديث عن جيل باكمله لانني اعتقد، انه كما ان الانسان يولد وحيداً ويموت وحيداً، فالشاعر ايضاً يولد وحيداً ويموت وحيداً، وليست هناك أجيال من الشعراء، هناك شعراء يكتبون وينتمون لأجيال مختلفة وحتى ابناء الجيل الواحد، ينتمون الى ثقافات مختلفة والى انماط من الرؤى وطرق التفكير.

ولهذا فانني اعتقد ان جيل الشباب يحاول مثلما حاولنا نحن ذات يوم، وكما ذكرت ان البعض قد يمضي في هذا الطريق او البعض آلاخر قد ينعطف عن هذا الطريق، وانا لااحب المضي كثيراً في التنظير لانني اعتقد ان الذي يفسد الابداع والفن هو التنظير المسبق له. واعتقد ان ابداع القصيدة الحقيقة هو الذي يحسم الكثير من القضايا، نحن في جيلنا مثلاً لم نكن منظرين ونقاداً، نحن كنا نكتب وكان آلاخرون هم الذين ينظرون ويكتبون.

وهناك ملاحظة مهمة احب ان اوضحها بالنسبة للأجيال الجديدة، هي ان البعض منهم بدأ منظراً اكثر مما هو شاعر، وهذا التنظير ليس من عندياته بل هومقتبس من الكتب المترجمة ومن شعراء آخرين قد سبقوه أومن بعض النقاد، هذه ملاحظة أراها مهمة، فانا اعتقد ان هم الشاعر الحقيقي هو الابداع نفسه، اما اللجوء الى التنظير والتأثير بالاخرين، فهذه تشكل ظاهرة خطرة على الأدب في كل العصور والاجيال.

- بأستثناء الاصوات الشعرية الكبيرة، التي ساهمت في ارساء دعائم الشعر الحديث، ووضعت له أسساً وتقاليد معينة،تفقد الساحة الشعرية العربية الشاعر الكبير، والشاعر المتميز الذي يمكن ان يضيف لما قدمته الاصوات الشعرية الكبيرة.. ويساهم بتأثير كبير في جدليه الشعر والحياة.

● نحن نشعر بالجزع دائماً، وهذا جزع أو قلق مشروع وطبيعي، ومثل هذا الشعور كان قدتم في كل العصور، ولكنني اعتقد ان المسيرة الابداعية والتاريخية، هي التي تحسم مثل هذه

القضايا، والعالم العربي آلان فيه ولادات، وفيه شعراء كثيرون، ولكن الواقع العربي نفسه، لم تحسم فيه الكثير من القضايا.

واذا مااحسسنا الآن بالجزع او القلق ازاء الفوضى الادبية والثقافية وخاصة في الشعر، فذلك ناتج عن طبيعة الواقع العربي، الخارطة الشعرية تغيرت آلان، فالشاعر في الخمسينات مثلاً كان هناك تمحور كبير حوله، ولكن الصورة آلان انقلبت، يجب ان لاننسى عندما نحلل الواقع العربي، ان جيل الخمسينات اوجيل الرواد، كان يعيش طموحات الحلم والثورة، وكان هناك تضامن بين الناس، ووحدة هدف.

والانتكاسة التي مني بها العالم العربي نتيجة الهزائم والهجمة الأمبريالية ايضاً والهجمة الرجعية والغزو الداخلي والخارجي الذي تعرض له العالم العربي ادى الى هذا الانهيار الثقافي الشامل الذي يضع الشعراء الجدد خاصة، امام واقع لم يمر به العالم تماماً بحيث أصبح من الصعب عليه ان يكتشف قوانينه لأنه واقع زائف وغير طبيعي وسيزول لامحالة.

وقد يكون مااصاب الشعراء، نفس مااصاب الأمة العربية من خيبات وهزائم، من خلال هذا الضوء يجب ان نحلل الانتاج الادبي، لكنني اعتقد ان الشعر الأصيل الذي يكتبه بعض الشعراء في بعض اقطار العالم العربي، يتمحور حوله كثير من القراء والنقاد وان هناك اهتماماً كبيراً بالقصيدة الجيدة. وهذا الواقع ألمسه من خلال رحلاتي في العالم العربي، ومن خلال المهرجانات ومن خلال الكتب والدراسات ايضا، نحن احياناً وهذا من حقنا ان نشعر بالقلق، لأننا نريد من الابداع ان يتواصل، لكن اعود مرة اخرى فاقول ان هذا الاستقطاب الذي كان يحدثه الشاعر في السنوات الخوالي قد تغيرت معادلته الآن ويجب ان لاننسى الواقع السياسي العربي، الكتاب العراقي مثلاً لايصل الى الكثير من اقطار العالم العربي، كما ان دواوين الشعر والروايات والمجلات الادبية تقريباً تطبع في الاقاليم العربية ولا يسمح لها بالانتشار، ان كثيراً من الشعراء العرب، يعيشون في عزلة وانقطاع كامل من اخوتهم العرب الآخرين، هناك محاولات



البياتي مع ماركيز وايرين باباس

ايضا، لتدمير وحدة الثقافة العربية والتي هي قائمة منذ العصر الجاهلي وحتى الآن، وخلق ثقافات اقليمية قائمة بذاتها، فانت قد تجد كتابا بألف صفحة في قطر عربي معين يدعو لنهضة شعرية في ذلك القطر، في الوقت الذي لاتجد فيه مساهمة من شعراء ذلك القطر في حركة الشعر الحديث، ودون ان يذكروا أية مؤثرات لما قدمه الشعراء العرب لحركة الشعر الحديث، معنى ذلك ان السياسة قد دخلت من الابواب والنوافذ أيضا، وتحاول افساد كل شيء، والشعراء العرب الان محاصرون في كل مكان، هذا الحصار الاقليمي الثقافي قائم. وهذا يؤثر على موقع الشاعر واهتزاز صورته، ويؤثر ايضا على العلاقة مع المتلقي، فمن طموح الشاعران يكتب لأمة كاملة، لالقبيلة أو قرية أو مدينة، ولكن الحواجز والسدود المقامة في العالم العربي تجعل من بعض الشعراء، شعراء مدينة أو قرية او قطر مثلا، وهذا واقع فعلي نلمسه بوضوح في أماكن عديدة.

ـ لو أخذنا المدارس الأدبية التي ظهرت عبر التاريخ لوجدنا انها تولد بعد ان تكون هناك ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية تملي ضرورة التطور، ومما لاشك فيه ان هذه الظروف موجودة في ألادب العربي ومهدت للتحول، ولكن لم تتوفر الحركة الشعرية الجديدة على

مواكبـة نقـديـة رغم ان النقـد خلال السنوات الاخيرة قد خطا خطوات واسعة على طريق التوسع . . فما هو رأيك بهذا الموضوع؟

● هذا صحيـح . لقـد كانت هنـاك في رأيي حركـة نقدية ، ولكنها ليست موحـدة ولهـا نظـريـة ، وواكبت الشعـراء كشعراء اكثر مما واكبت الحـركـة الشعـريـة برمتهـا ، لتصنـع لهـا اسسـاً وقـواعـد نظـريـة . . هذا صحيح . . ولذلك اصبح البعض يدعي مايدعي ، ومن هذه النـاحيـة اقـول ، ليس كل مايقـال يشكـل علامـة مهمـة فالكلام الذي يقال ينبغي ان تكون له قاعدة ، اي يستند على شيء وانـا اعتقـد انـا لكي نفهم ظواهـر الادب ، يجب ان نفهم البيئـة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للعالم العربي لدراستها دراسة عميقـة لكي نصـل الى تحليـل هذه المؤشـرات السلبية المؤسفة التي نتحـدث عنهـا . اعتقـد ان جو الحـرية والديمقراطية وعلاقة الشخص بعمله وبـرب العمـل وعـلاقـة الانسان بالسلطة وعلاقة الانسـان بالمـدينة وعلاقة القرية بالمدينة التي مازال ملامحها في العـديـد من الاقطـار غير محددة ، تجعل منها اجتهادات شخصية مثـل اجتهـادات الشعراء . وبعض النقد الذي يمارس ، ليس نقداً يشخص الحركة الادبية والشعرية بصورة خاصة بشكل دقيق ، بل انـه يستنـد في الكثيـر من الحـالات على النظـريـات السلفية ، او النظـريات الادبية ، وحق ليست النظريات الادبية الحديثه ، وانما النظـريـات القـديمـة ، اي انك تريد ان تقول ان النقد العربي لم يستطع ان يؤسـس نظرية حتى آلان ، وهذا صحيح ، وينطبق على الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح والثقافة العربية بكاملها .

حتى آلان في المجتمـع العـربي لاتـوجـد نظـريـة اجتماعية ، نظرية اقتصادية . . نظرية ادبية وهذا هو مايجب ان نسعى الى تأسيسه .

انت واحـد من الشعراء الذين اخذت القصيـدة على ايديهم ابعادها الفلسفية ، كيف تفسر علاقة الفلسفة بالشعر؟

● اعتقـد ان هنـاك فرقاً بين الفيلسوف وبين الشاعر ، وهذا الفرق كبيـر جداً ، فالفيلسـوف يقـدم افكاره بشكل تجريدي ، والفلسفة تسيـر خارج التـاريـخ احيـانـاً ، او انهـا لاتنتمي الى بلد معين ، الفلسفة هي نظرة شمولية كونية . . . . الشاعر يحاول ان يأخـذ من الفلسفـة ، ولكن لايقتبس منها ، انما بعض المواقف التي يستطيع ان ينتقل بها الشاعر من الصورة الشعرية الى الشيء الكامن وراءها ، مثل هذه المحاولات موجوده عند الكثيرين ، انا لااتحـدث عن سارتـر مثـلاً لأنـه كان فيلسـوفاً اكثر مما كان فناناً .

ولكننـا نجـد ان ألبيـر كامـو نصفـه فيلسوف ونصفه الآخر اديب ، اعتقـد ان الفنـان او الشـاعـر عبـر تطـوره لابـد ان يصل الى هذه الضفـاف لكي لايكـون الادب كمـا ذكـرنا ، ادباً رومانسياً يقتصر على بيان المشاعر ، وحتى التجربة الشعرية ، تمكن وراء فلسفة ، وانـا اعتقدان الاكتشافات الشعرية ، الصورة الشعرية ، هناك فيها بذور لفلسفة قد تكون بذوراً لفلسفة سابقة او فلسفة معاصرة ، او فلسفة مستقبلية ، وهذا ماحاوله هيدجر مثلاً عندما درس هلدرين ، واستطـاع ان يكتشف في اشعـاره بذور الوجودية التي كانت قادمة في تلك السنـوات ، والتي لم تكن مكتشفـة بعـد ، فاذن الشعر هو مكتشف الفلسفـة ، اي ان الشـاعـر لايقتبس الفلسفة من الفلسفة التجريدية الموضوعة ، ولكنه يسعى الى التقاط البذور الفلسفية ، ثم يأتي الفلاسفة ليتوسعوا فيها ويكتشفوا جزئياتها . ليست عندي مقـولات فلسفيـة احـاول ان اضعها في قصائدي . انما احاول ان اصـل ، واذا كانت هنـاك بعض الـرؤى والمعاني الفلسفية ، فانني وصلت اليها من خلال المغامرة وتطور التجربة .

الشـاعـر يكتب قصيـدة يطمـح لها أن تتفـاعـل مع النـاس ، والشاعر قد لايكون مفهـومـاً فكيف تحقق حالـة التـوازن بين فنية القصيدة وبين وعي متلقيها ، اريد ان اقول كيف يحقق الشاعر العربي هذه المعادلة؟

● منذ بداية نشأتي وانا لااستطيع ان افصل بين الذات والعالم، بين الأنا والآخر، ربما هذا يعود الى تكويني وثقافتي، وحتى الذين يحاولون الفصل بين الأنا والآخر، لايستطيعون ذلك لان هناك علاقه جدلية لايمكن ان تنفصل بين الأنا وآلاخر، ولكن احياناً قد يتغلب جزء على حساب الجزء الآخر.

طبعاً يظل الشاعر متحصناً في مملكته الشعرية، التي هي الأنا او الخاص، ولكنه وهو يتحصن في الذات يطل على آلاخر او على العام، ولكن هذه الا طلالة لاتخضع الى آلاخر او العام، بل على العكس ينبغي ان يكون العنصر المؤثر هو الأنا او الخاص لأن المفترض في هذا الأنا، ان يكون عنصراً ابداعياً، وهو العنصر المنتج والآخر هو العنصر المستهلك، من خلال هذه العلاقة، تتحدد رؤيتي للاشياء، اما آلاخر او الخاص، من هو؟ المبدع يعرف نفسه، وهو يتحدد من خلال النموذج المثالي، انت ذكرت في السؤال ان العالم غير محدد الملامح، وربما يكون في خصام مع الأنا او الخاص، ولكن يبقى هناك النموذج المثالي في الآخر او في العام، والشاعر يتجه الى هذا النموذج المثالي الذي تتحدد ملامحه في كل عصر، ومن خلاله تتكون قاعدة للشعر واعتقد ان في كل العصور الادبية وفي عصور الشعر العالمي، هناك دائماً نموذج مثالي للخاص وللآخر، وبينهما تتم هذه العلاقة الروحية، ولو لم توجد مثل هذه العلاقة، لما كتب الشعراء قصائدهم، ولما تم هذا التواصل، واعتقد ان تجديد العلاقة بين الاثنين يقوم بها الشاعر وليس العكس، وعندما يقع الشاعر في هاجس الآخر او العام، قد يفقد الكثير من شاعريته وكما استطاع الأنا او الشاعر ان يكون محوراً للاستقطاب، ويحاول ان يؤثر في الآخر او في العام، كلما ازدهرت الحركة الشعرية.

وتبقى هذه العلاقة الجدلية غير خاضعة لمقولة واحدة، فالتفاعل مستمر والتأثيرات مستمرة، وفي زمن الثورات لايعود الشاعر هو المحور أو الأنا، بل العام يصبح هو الشاعر وهو الأقوى وهو العنصر المؤثر، ولكن في عصور الانحطاط والتخلف والتردي، يكون الخاص أو ألانا هو المؤثر، وهكذا تظل هذه العلاقة في صعود وهبوط ومن خلالها تواصل الحركة الشعرية مسيرتها.

انت تعرف ان العراق هو بلد الشعراء.. وبعد سنوات من الغيبة، ماهو تقييمك للواقع الشعري من خلال مالمسته، وكيف تنظر الى حركة الشعر في المستقبل على الأقل القريب.؟

● أنا أعتقد ان كثرة الشعراء في العراق الآن، مسألة طبيعية، وكنا نرى هذه الكثرة في جيلنا ايضاً، ولكننا نراها آلان اكثر لأن هناك وسائل متاحة للنشر، أما في جيلنا فالكثرة لم تكن تسمع الامن خلال الشعراء انفسهم، نظراً لكون النظام في ذلك الوقت، نظاماً اقطاعياً رجعياً ملكياً، وكانت وسائل الاعلام محتكرة من قبل السلطة والدولة، ولكن التاريخ في مسيرته ابقى على بعض الشعراء، واعتقد ان كثرة الشعراء طبيعية وشرعية جداً، ولكنها ستفرز من بينها وتختار لتصطفي شعراءها.

رغم اننا نعرف اين يقف البياتي اليوم، الا اننا نتساءل ايضا اين يقف البياتي اليوم من حركة الأشياء ومحور العالم..؟

لاازال كما بدأت في مسيرتي الشعرية منذ ديواني ألاول، مع الانسان.. ضد الموت.. ضد التعاسة واحاول ان أنوع العزف على أوتاري باشكال مختلفة ولكن الإنسان العربي بشكل خاص والانسان بشكل عام يظل هو الهم الأول.

شعر

جارلس كوزلي

القصيدة هي معنى المعنى

ترجمة: غزاي درع الطائي

● ولد الشاعر جارلس كوزلي عام ١٩١٧ في كورنوول بانكلترا. خدم في القوة البحرية الملكية. عمل كمعلم في مسقط رأسه عدة سنوات، وعمل ككاتب متفرغ منذ عام ١٩٧٦. استلم ميدالية الملكة الذهبية للشعر عام ١٩٦٧. طبع عدة مجاميع شعرية، وكتب اشعاراً كثيرة للأطفال.

● من مجاميعه الشعرية:

- (قصائد مجموعة) - صدرت عام ١٩٧٥ - عن دار ماكميلان.
- (شارع الأتحاد) - صدرت عام ١٩٥٧ - عن دار هارت - ديفيز.
- (جوني البليا) - صدرت عام ١٩٦١ - عن دار هارت - ديفيز.

● كتب جارلس عن نفسه وشعره يقول:

«لقد كتبت قصيدتي الاولى عندما كنت في القوة البحرية الملكية. في عام ١٩٤٠ غادرت مدينة كورنوول الصغيرة التي ولدت فيها. الشيء الذي اثر فيَّ اكثر من أي شيء آخر خلال سنوات الحرب هو أن رفيقي الذي دخل معي الى القوة البحرية في نفس اليوم غرق في رحلة الى روسيا الشمالية. ومنذ تلك اللحظة، وجدت نفسي مهووساً بكلمات وردت في الفصل الرابع والعشرين للقديس ماتتيو: «ثم سيكون هناك اثنان، احدهما سيؤخذ، والآخر سيتُرك».

وهكذا كانت القصائد الاولى تبزغ مباشرة من تجربة زمن الحرب، بعضها كان مرثيات للرفاق الذين فقدوا، بسبب التنقل بين نوبات الهزل ونوبات النحس، واحداً من اشكال تحريك العواطف: حيث ذخيرة أوز بريّ لرجل كان بحاراً شاباً ومتحمساً شارك في معركة جوتلاند عام ١٩١٦. وكانت افتتاحية أصوات القصيدة هي افتتاحية قصيدة كتبها (والتر باتر) - (١٨٣٩ - ١٨٩٤) عن الموناليزا:

أنها أكبر سناً من الصخور التي تجلس بينها
مثل الوطواط،
ماتت عدة مرّات،
وتعلمت أسرار القبر،
وكانت غوّاصة في البحار العميقة،
وتحتفظ بيومها المتهدم معها».

وبالأضافة الى مواضيع زمن الحرب التي لامفر منها كالفراق، الحب، الموت في الأماكن البعيدة والمنعزلة، فقد شغل بالي موضوع البراءة المفقودة، كانت قصيدة «قصيدة طفولية عن البراءة والتجربة» صورة لسلسلة معينة من الأحداث، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فانها بغموض مسألة النمو - العاطفي والتخيلي - فضلاً عن النمو الجسدي، في عالم أغلب مايؤمل منه يصل متأخراً أو عندما يكون الطلب عليه في الحدود الدنيا.

كان أول اتصال لي مع عالم القصيدة المادي عندما شاهدت وكنت صغيراً - بيتنا في (تاينماوث) ربّى فيه الشاعر جون كيتس عام ١٩١٨ أخاه الشاب الذي مات، حينها تذكرت كيف ان نهر الـ (تاين) لطخ لون الدم بتربة (ريفون) الحمراء. بعد ذلك بثلاث سنوات، توفي الشاعر نفسه في روما. لذلك فأن طائر العندليب في قصيدة «كيتس عند - تاينمات» لم يكن الأساس لقصيدة

«نشيد طائر العندليب» وحسب، ولكن لكيتس نفسه كصانع مدهش للشعر.

هناك شيء من هذه المشاعر أيضاً في قصيدة «عند كرانتجيستر» التي تتعلق جزئياً بشاعر شاب هو - روبرت بروك - الذي دُفن في «كايروس» عام ١٩١٥،

اقول ان هذه القصيدة تتعلق جزئياً بروبرت بروك لأنني اعتقد أنه لايمكن التأكيد بشكل كاف على ان قصيدة معينة يمكن ان تعني كل شيء بالنسبة الى جميع الناس، اذ ان معناها يوجد بعدة مستويات.

وبالمثل، في قصيدة «اغنية البري» يتغير سطح القصيدة على الدوام، بنفس طريقة تغيير الفيلم وهو في حالة التحميض، ولكنه يخفي بين السطور توعد قنبلة يمكن ان تهدم كل شيء. اننا نتذكر مجزرة الأبرياء وهي تأتي بخفة بعد ميلاد السيد المسيح. القصيدة، اذن، هي معنى المعنى - تقريباً، وهي خلاصة التساؤل والتحميض لكل مايعرض علينا كحقيقة غير قادرة على الاقتحام.

ان بالادا BaLLad - أي قصة شعرية - من مثل «شارلوت دايموند» لايحسب حساباً كبيراً لجريمة قتل، كعلامة استفهام توازن بين القاتل والقتيل، وهناك مفتاح للقصيدة يحويه هذان البيتان:

«اسأل: أيُ من هذين العاشقين/ يستحق صلواتك اكثر من الآخر؟»

ان الشيء الذي تعنيه القصيدة هو شيء مايقرره كل من الكاتب والقارىء على حد سواء بشكل انفرادي. هناك شيء واحد مؤكد هو: الأجوبة الصحيحة ربما تكون جميعها سليمة، ولكنها جميعها مختلفة».

● تثير قصائد الشاعر الانكليزي المعاصر جارلس كوزلي قضيتين رئيسيتين هما:

١ - قضية «الكتابة في زمن الحرب» بما تنطوي عليه وبما تتضمنه من عواطف انسانية تتفجر في ظروف الحرب الصعبة والخاصة.

٢ - قضية البالاد - أي القصة الشعرية - التي يتخذ منها كوزلي شكلا شعريا لقصائد عديدة من قصائده وبشكل بارز لطرح رؤاه وافكاره عبره. وللحقيقة نقول: ان قصيدة «البالاد» تعتبر شكلاً شعرياً معروفاً في الشعر الاوربي. وقد ظهرت في وقت سابق هنا عندنا في العراق، دعوات لكتابة هذا النوع من القصائد، وقد كتبت فعلاً من قبل بعض شعرائنا قصائد على هذا النحو ولكن بشكل عفوي.

المصادر:

1- [The oxford book of contemporary Verse [1945 - 1980] chasen by : D. J. ENRIGHT

Oxford university pness - 1980.

2 - [Poets of our time] ''' An anthology compiled by: F. .S. Finn, printed in Britain by: BuLter and Tanner Lta.

قصة شعرية عن «شارلوت دايموند»

ملاحظة:

(شارلوت دايموند) هي خادمة عمرها ١٨ عاماً، قتلت بالقرب من راوترفورد عند بودمن مور، يوم الأحد ١٤ نيسان ١٨٤٤ من قبل فتاها ماتثيو ويكز البالغ من العمر ٢٢ عاماً، وهناك صخرة تشير الى الموقع الذي قتلت فيه.

كان ذلك المساء
مساء يوم أحد،
حين خرجت شارلوت من بيتنا
تحت مطر نيسان
ولم تعد ثانية ابداً.

شالها: قماش احمر مطرز بالماس،

كانت ترتدي فستاناً أصفر،
وتحمل معها المنديل الحريري الأخضر الشفّاف
الذي ابتاعته من مدينة (بودمن).

حول بلعومها قلادتها
وفي حقبيتها نقود راتبها:
الشلنات الفضية الأربعة
التي حصلت عليها في يوم السيدة.

في محفظة نقودها أربعة شلنات
وفي محفظة نقودها كبرياؤها
عندما كانت تتمشى في احدى الأماسي
وعشيقها الى جانبها.

هناك وراء الأراضي السبخة
حيث تنتشر قطعان المواشي
كانت هناك مع عشيقها الكسيح
الذي يستند الى يدها.

(شارلوت) سارت مع (ماتثيو)
عبر ضباب يوم الأحد
ولم تكن ترى ابدا الموسى
الذي ينتظر عند رسغها.

كانت (شالوت) فتاة طيبة
لكنها وجدت في الطوفان
وعقدها الذي لبسته يوم الأحد
يشع بين القصب مع دمها.

ماتثيو: أين هي شارلوت

والى أين طارت؟ .
لقد تمشيتما معاً
وها انت تعود الآن لوحدك .

لماذا لاتجيب
وتقف صامتاً كأنك شجرة؟
أن جوربك الطويل الذي ارتديته
يوم الأحد مغموس بالطين حتى الركبتين .

لماذا ترتق ثوبك
بأبرة متآكلة
وترتمي مع الخوف والدموع الصامتة
على سريرك المنفرد؟ .

لماذا تجلس حزيناً هكذا ،
وجهك : لون الطين ،
وبمنديل ازرق من الحرير الشفاف
تمسح العرق الحامض؟

هل رحلت الى (بلسلاند)
لكي تفتش عن مكان بسيط؟
أهذا مالايدع عينيك تجفان؟
اهذا ماجعل وجهك الشاحب كفيفا؟

أعدني الى البيت . ! صرخت شارلوت
فانني اتمدد وسط المصيدة .
ان صخرة حمراء وسط المصيدة .
ان صخرة حمراء تهبط فوق صدري
ورقبتي العارية مدمّاة .

كان جلدها ناعما كالفرو
كانت عيناها واسعتين كالنهار
وشعرها كان اكثر سواداً
من الفتى الذي اتلف حياتها.

خدودها مقدودة من العسل
وبلعومها مقدود من اللهب
وكل شيء كتب اسمه الاحمر
حول الموسى.

وبينما كان ماتشيو يستدير عند (بلاي ماوث)
حول المحراث،
برز اليه فجأة
الشرطي الداهية الرزين، وقال:
لقد جئت لكي آخذك ياماتشيو
عبر باب الـ (ماجستريت).

انها لنقية، صرخ ماتشيو
كأنها الندى المبكر،
لطختها الوحيدة هي الألم الذي يلف رقبتها والذي
رسمته أنا.

انها بريئة مثل النهار،
الخطيئة الوحيدة التي فوق جلدها
هي أنها أحبت رجلاً آخر.

لقد أخذوه الى (بودمن)
وسحبوا جرس السجن،
ورفعوه بخفة الى الجنة
واسقطوه الى الجحيم.

الكل، خلال مملكة الحجر الصخري،
وفوق الهواء المسافر،
سألوا: أيّ من هذين العاشقين
يستحق صلواتك اكثر من الآخر؟.

وقلبك الفولاذي يفتش،
أيها الغريب،
فعليك ان تتوقف وتصلّي
للعشاق الذين لايذهبون
الى فراش النوم في يوم عرسهم،

بل يتمدّدون في المستنقعات
حيث يستقر الجليد المقدّس
فوق النهر الذي يتدفق
ورياح البحر المالحة تمضي!.

قصيدة طفولية عن البراءة والتجربة

كنت أملك بنساً فضياً
وشجرة مشمش،
فقلتُ للبحّار
وهو على المرسى الأبيض:
أيها البحّار
أنتَ أيها البحّار،
هل تجلب لي
(لو أعطيتك البنس الذي أملكه
وشجرة المشمش العائدة لي)
طربوشا من الجزائر
وطبلاً عربياً يدق
وسيفاً صغيراً مطلياً بالذهب،

ضحك البحّار،
وقبلّني بقوة مثل الموت،
فرأيت لسانه الأحمر
وشعرتُ بنفسه العذب.
«احتفظ بينسك
وبشجرة المشمش التي تملكها
وسأعيد لك هداياك
من البحر».
أوه،
السفينة غاصت
عند حافة السماء،
وانا انتظرت
حتى مرَّ الصيف ثلاث مرّات.
وفي صباح فولاذي،
رأيت سفينة رمادية
على المرسى الأبيض
تأتي من البحر.
جاءت بهدوء
وقطعت المرسى
وهي مرتخية الحبال،
كل شيء حوله استيقظ،
طيور البحر صرخت
وحلّقت في كل إتجاه.
جاءت بهدوء
عبر حمّام الشمس،
وانا سمعت صوت،
وانا سمعت صوت
طلقة بعيدة.
وجاء رجل غريب يركض باتجاهي
من دكة السفينة،

وقال، قال:
اوه، هل انت الفتى
الذي كان ينتظر على المرسى
مع البنس الفضي
وشجرة المشمش؟،
عندي طربوش لونه مثل لون شجرة الخوخ،
وطبل لك،
وسيف
من عرض البحر.
اوه، أين هو البحّار
ذو الشعر الأحمر الشجاع؟
وما هذا الرصاص الذي يلعلع
في الهواء الطلق؟

اغنية البريء

مَنْ ذلك الذي يطرق على الشبّاك،
مِنْ ذلك الذي يقف عند الباب،
ماهي كل تلك الهدايا
التي تتمدد على أرضية المطبخ؟

مِنْ هو الغريب الذي يبتسم
ذو الشعر الأبيض مثل مشروب الجن؟
ماذا يفعل مع الأطفال
ومَنْ الذي سمح له بالدخول؟

لماذا يلبس ياقوتاً أحمر في أصابعه
ويضع تاجاً، بارداً فوق رأسه؟
لماذا يصبح الثلج المملحَ أحمر
حين ينعق بأغنيته؟

لماذا يجلس قرب الموقد
مثل عنكبوت فوق بكرة من الخيوط،
أصابعه مصنوعة مِن الغواصم
ولسانه من كعكة الزنجبيل؟

لماذا يذوب العالم الذي أمامه
في مليون شمس،
لماذا تحترق عيناه المشتاقتان الصفراوان
مثل فطائر الزعفران؟

انظر الى أين جاء يتمشى
بعيداً عن شعلة عيد الميلاد،
إنه يرقص، ويتحدث كأنه اثنان،
(هيرود) هو إسمه.

عباس عبد جاسم

الإيقاع النفسي في الشعر العربي

-١-

المحاولات الاولى في التفسير النفسي للشعر

على الرغم من أن المحاولات النقدية الاولى في التراث النقدي العربي قد عالجت الجانب النفسي من الشعر من خلال تعليل دوافعه الظرفية والنفسية على أساس نفسي، فان هذه المحاولات لم تخرج عن اطار الانطباعات الذوقية أولا، والانطباعات الذاتية المتأثرة بنظرية المحاكاة الارسطية ثانياً.

ان محاولات المرزباني في القرن الثاني الهجري، والجاحظ في القرن الثالث، وابن طباطبا في القرن الرابع، وابن سنان الخفاجي في القرن الخامس، وغيرها - كانت محاولات منهجية تسعى الى الوصول الى الحقيقة الشعرية باعتبارها - حقيقة (ذاتية - داخلية).

وان كانت كل محاولة تعنى ضمناً بالجانب النفسي للشعر ضمن الجوانب الفنية والجمالية الاخرى، فقد آثرنا التركيز بكثافة على أهم هذه المحاولات النقدية وبخاصة ما يتعلق منها بتعليل الشعر على أساس نفسي أو ماله من صلة مباشرة بموضوعنا.

● الشعور والحالة

اعتمد المرزباني في كتابه (الموشح) مبدأ التقابل بين (الشعور والحالة) في تقييم العمل الشعري على أساس نفسي، وفي تقديري - ان فكرة المرزباني عن التقابل بين (الشعور والحالة) فكرة ذات بعد جمالي في النقد العربي القديم، بحيث تصلح لأن تكون نموجاً للتطبيق النقدي للشعر على أساس نفسي، وبخاصة انها تنطلق من رؤية جمالية قائمة على أساس التقابل النفسي بين (الوعي - الشعور) من جانب، و (الحالة - الواقع) من جانب آخر، وبذلك فهي تبدو وكأنها تنطلق من معادل موضوعي خالص.

الا ان الدكتور احسان عباس الذي أطلق تسمية (قانون الاستواء النفسي) على مبدأ المرزباني يقول «وهذا القانون الصارم يجهل تقلب الحالة النفسية وينكر أن يكون شعر الشاعر متفاوتاً بحسب تلك الحال» -١-

ولكن المرزباني قد علل سبب التفاوت بين الشعور والحالة ومستوى الجودة الشعرية في شعر أمرىء القيس، وذهب الى ان السبب في ذلك يعود «الى ان كثيراً من شعر أمرىء القيس لصعاليك كانوا معه» -٢-

وان كان هذا السبب غير مقنع بالاساس، فهو لايدل على ان

القاعدة التي انطلق منها المرزباني - كانت قاعدة خاطئة من حيث الرؤية والمنهج العام، ولكن الخطأ يكمن كما (يبدو لي) في طبيعة تطبيق المرزباني.

اذن لا يمكن تطبيق مبدأ التقابل بين (الشعور والحالة) من منطلق وجود حالة نفسية واحدة في شعر أي شاعر بل يمكن تطبيق هذا المبدأ من منطلق وجود أحوال نفسية متغيرة بفعل الدوافع الظرفية والبواعث النفسية، كما ان شعر الشاعر لا يرتبط بمستوى شعوري واحد من حيث الجودة الشعرية، لانه متغير بتغير الأحوال النفسية أيضا.

● الشعر والتصوير

اما الجاحظ، فقد طرح فكرة التصوير الحسي للشعر كأساس نفسي، وذلك من منظور «العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى»[٣] بحيث جاء في تعريف الجاحظ «انما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[٤].

ومصطلح (التصوير) هنا ذو دلالة جمالية، وقد استخدمه الجاحظ للاشارة الى (الصياغة والتشكيل) وبذلك يكون التصوير مرادفاً (للصناعة) وفعل (صوّر) مرادفاً للفعل (صنع) وبالتالي تصير (الصورة) مرادفة (للصنعة).

ورغم أهمية الدلالة الجمالية لمصطلح (التصوير) ورغم أهمية فكرة التصوير النفسي للشعر، فقد مر الجاحظ بهذه (الدلالة) وتلك (الفكرة) مروراً عابراً.

وبالخلاصة - فان كانت فكرة الجاحظ قائمة على ان الشعر صياغة وتشكيل (معنوي - حسي) فان هذه الفكرة تنظر الى الشعر باعتباره - صياغة معنوية ولفظية (من حيث الكلمات والمعاني) - من خلال التصوير باعتباره - تشكيلا لونيا وتعبيراً (من حيث الالوان والظلال).

● الشعر والرسم

ان الشعر والرسم كما يرى بعض شراح نظرية المحاكاة الأرسطية والنقاد والبلاغيين العرب - صناعة متشابهة وتكمن القيمة الجمالية المشتركة بينهما في (حسن الصياغة أو براعة المحاكاة) وان صناعة الشاعر لا تختلف عن صناعة الرسام «وان توسل أحدهما باللون والظل، وتوسل الآخر بالكلمة»[٥]، ولكن كلاهما يهدفان الى ايقاع المحاكيات في أوهام الناس



شاذل طاقة

وحواسهم»

وقد توضحت هذه الفكرة عند ابن سينا، حيث ان الشاعر عنده «يجري مجرى المصور فكل واحد منهما محاك»[٦] أي محاكاة الاخلاق واحوال النفس.

كما ان طبيعة الاستجابة للشعر عند ابن سينا تتأثر به النفس «من روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري»[٨] اما ابن سنان الخفاجي، فقد نظر الى علاقة الشعر بالرسم - نظرة (جمالية - نفسية) ولهذا فهو يرى «ان الالوان المتباينة اذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الالوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الاصفر وبعد ما بينه وبين الاسود. واذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في (حكم) العلة في حسن النقوش اذا مزجت من الالوان المتباعدة»[٩].

● الشعر والصدق النفسي

ويذهب ابن طباطبا مذهبا عقلانيا في تعليل الشعر على أساس جمالي - نفساني، فالشعر عنده خلاصة «جيشان فكر»، وبالتالي «فهو لا يعترف بطاقة تنظم السياق أو انفعال يبعث تدافع القول، وانما القصيدة لديه كالرسالة تقوم على معنى في الفكر»[١٠]

ورغم ان ابن طباطبا يعتبر الشعر نتاج نشاط عقلاني واع، فان (عياره) النقدي قائم على ان (الصدق) وبخاصة (الصدق النفسي) أهم عناصر الشعر على الاطلاق، ولكن الصدق عنده يتخذ عدة دلالات نفسية وفكرية، ولعل أهمها (صدق التجربة

الانسانية)، وذلك «لصدق القول فيها وما أتت التجارب منها»-١١- وكذلك «الصدق التاريخي - عند اختصاص خبر أو حكاية كلام» و (الصدق الاخلاقي) في قول الحقيقة، و (الصدق التصويري) أو ما يسميه (صدق التشبيه)، وكلما زاد التشبيه كلما «قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه» بحيث «ينسق الكلام صدقاً لا كذب فيه وحقيقة لا مجاز معها فلسفيا»-١٢-

ومهما تعددت دلالات الصدق عند ابن طباطبا في عياره النقدي للشعر، فهي لا تخرج عن خط المعادلة بين صدق الشعور من الداخل وحقيقة الواقع من الخارج، ولكن المقياس (الجمالي - النفسي) الوحيد الذي يحكم الموازنة بين طرفي هذه المعادلة هو درجة (الصدق) في التعبير الشعري.

-٢-

ماهية الايقاع النفسي للشعر

كانت الامثال والخطب العربية التي سبقت الشعر - ذات طبيعة مسجوعة، وذلك تعبيرا عن نزوع النفس العربية الى الايقاع الشديد العناية بالدندنة والترنم والتنغيم في الكلام.

كما ان الشعر الذي سبق الاوزان العروضية بالمعنى الخليلي ذو ايقاعات داخلية متعددة الاحوال النفسية، وقد عبر بذلك عن حقيقة نفسية ذات طبيعة جمالية - غنائية.

ومن هنا - جاءت الاوزان العروضية استجابة حية لتمثيل واستيعاب الاحاسيس والمشاعر والانفعالات النفسية، وأصبحت للتفاعيل اثار نفسية وللفواعل النفسية تفاعيل عروضية مستوعبة لها ومنسجمة معها.

لذلك ينبغي التمييز بين الايقاع المتولد من الانفعالات النفسية وبين الايقاع المتولد من الأوزان العروضية، فالايقاع النفسي - ايقاع داخلي (معنوي) معبر عنه بنظام العلاقات اللغوية (الالفاظ والكلمات والحروف) بينما الايقاع العروضي ايقاع صوتي (تقليدي) معبر عنه بنظام التفاعيل العروضية (البحور والاوزان).

اذن الايقاع النفسي للشعر، هو خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية بحيث ينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها ويسترجع انفعالاته من خلالها - اما بهدوء شديد أو بهوس شديد.

كما ان الايقاع النفسي - حركة ذاتية قبل أن تكون حركة صوتية عروضية، وان ايقاع أي وزن عروضي في الشعر لا يتحقق الا من خلال اللغة المعبر عنها بنظام من العلاقات البنيوية ابتداءاً من الكلمة كاصغر وحدة لغوية، وانتهاءاً بالتفعيلة كأصغر وحدة عروضية، ولهذا فان العلاقة بين البنية اللغوية والبنية العروضية - علاقة لفظية - معنوية بالأساس.

ولكن هل الايقاع النفسي هو ايقاع لغوي؟

ان كانت لغة الشعر هي خلاصة نظام من العلاقات البنيوية بين الالفاظ والكلمات، فان الالفاظ والكلمات هي رموز ومرموزات أكثر منها معاني واصوات، ولهذا فهي بنى لغوية لصور ذهنية محسوسة، وبذلك فان لغة الشعر هي «لغة حسية، لا تصبح فيها الكلمات مجرد اشارات أو علامات وانما تصبح مجموعة من (المثيرات الحسية) تثير في ذهن المتلقي صوراً أو احساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره»-١٣-

اذن هل الالفاظ والكلمات والمعاني في الشعر - هي انعكاس حسي - جمالي لما في طبيعة النفس من الداخل؟

ان الالفاظ تاتي نتيجة انفعال نفساني ومن ثم هي التي تفضي بنا الى المعاني، وقد بين ابن سينا «ان قيم الصوت في الالفاظ هبة طبيعية في خلق الانسان، تتميز بتقطيع الحروف وتركيبها ليدل بها على ما في النفس من أثر» وكذلك ان «ما يخرج بالصوت يدل على ما في النفس وهي التي تسمى آثار، والتي في النفس تدل على الأمور وهي التي تسمى معاني أي مقاصد»-١٤-

كما لا يمكن تصور الالفاظ بدون معانيها، ولهذا يرى ابن الاثير في الالفاظ ما هو حسن وما هو قبيح اذ يقول:

«لاخلاف في ان لفظة المزنة والديمة حسنة، يستلذها السمع، وان لفظة البعاق قبيحة يكرهها السمع. وهذه الالفاظ من صفة المطر وهي تدل على معنى واحد»-١٥-

كما «ان الالفاظ تستوحى وتتخيل نتيجة انفعالات نفسية لا فكرية، بحيث ان استعمال الالفاظ في معان مجازية هو الذي يكسبها في الغالب تلك الايماءات والظلال، كما انه هو الذي يمنحها القدرة على تحريك خيال السامع واثارة الأحاسيس والانفعالات المختلفة عنده»-١٦-

اما المعاني، فهي قائمة في النفس وتظهرها الالفاظ نتيجة دوافع ظرفية ونفسية، اذن فالمعاني كما يقول ابن الاثير «جميعها قائمة في النفس وانما اللفظ يظهرها ويبينها، فهو اذن فاعل البيان والايضاح»[-١٧-]

ولكن كيف ينشأ ائتلاف الالفاظ مع المعاني؟ وبخاصة أن ائتلاف الالفاظ مع المعاني هو سر الايقاع النفسي ـ الجمالي في الشعر.

يذهب قدامة بن جعفر الى ان هناك أنواعاً من ائتلاف اللفظ مع المعنى منها:[-١٨-]

١ ـ المساواة وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه.

٢ ـ الاشارة وهو ان يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بايماء اليها، أو لمحة تدل عليها.

٣ ـ الارداف وهو ان يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فان دل على التابع أبان عن المتبوع.

٤ ـ التمثيل وهو ان يريد الشاعر اشارة الى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير اليه».

ومهما تعددت أنواع ائتلاف الالفاظ مع المعاني، فان الائتلاف خلاصة ايقاع نفسي من التوافق والانسجام الجمالي من حيث دلالات الالفاظ على معانيها التعبيرية.

ومن هنا ـ فان جمالية حسن وسلامة المعنى لا تدل على جمالية وحسن وسلامة اللفظ، ولهذا قال ابن قتيبة:

«وضرب من جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد بن أبي ربيعة: ما عاتب المرء الكريم كنفسه

والمرء يصلحه الجليس الصالح

قال هذا وان كان جيد المعنى والسبك فانه قليل الماء والرونق».

ونخلص الى ان ايقاع الشعر، هو ايقاع نفسي يسبق الايقاع العروضي وهو ذو طبيعة متنوعة بتنوع الاحوال النفسية، لانه انعكاس لطبيعة الانفعالات النفسية، ومعبر عنها بنظام العلاقات البنيوية بين الالفاظ والمعاني والكلمات.

ـ٣ـ

الايقاع النفسي لعروض الشعر

هل الايقاع العروضي يمثل الحركة الاساسية للموسيقى؟

في تقديرنا أن ـ ليس ثمة موسيقى داخلية أو خارجية، انما هناك ايقاع هو محصلة لانعكاس وفعل نفساني متاثر ومؤثر معا وفي ان واحد. ومن هنا ـ اثرنا اسقاط مصطلح (موسيقى الشعر) ليس لأنه (مصطلح مضلل) بل لانه لا يصلح للتعليل النفسي للعروض، وبخاصة انه يقودنا الى أقيسة موسيقية غير وثيقة الصلة بطبيعة التفعيلات العروضية على الرغم من «ان الوزن في الشعر يماثل الايقاع في الموسيقى»[-١٩-]

ان الاوزان والبحور قد تنوعت وفق تنوع الحالات النفسية، وبذلك فالتنوع العروضي يرتبط بطبيعة المتغيرات الحاصلة في الاحاسيس والمشاعر والانفعالات ولهذا فالاوزان العروضية رغم انها أوعية مجردة، فقد كانت ولا تزال حاجة نفسية وفنية لاستيعاب وتنظيم وتشذيب الحالات النفسية في الشعر.

اذن فما هي «علة تسمية بحور الشعر»؟[-٢٠-]

لقد ذكر الزجاجي «ان ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الاخفش قال: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض لم سميت الطويل طويلا؟ قال: لانه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط؟ قال: لانه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن واخره فعلن، قلت: فالمديد؟ قال: لتمدد سباعيه حول خماسيه، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتدا بوتد، قلت فالكامل؟ قال: لان فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت فالهزج؟ قال: لانه يضطرب، شبه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال: لا ضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت فالرمل؟ قال: لانه شبه برمل الحصير لضم بعضه الى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لانه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لا نسراحه وسهولته قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات، قلت: فالمقتضب؟ قال: لانه اقتضب من السريع، قلت: فالمضارع؟ قال: لانه ضارع المقتضب، قلت: فالمجتث؟ قال: لانه اجتث، أي قطع من طويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه، لانها خماسية كلها يشبه

بعضها بعضا.

لذلك فان علة تسمية بحور الشعر هي - علة نفسية بالأساس، لانها تكشف عن ضرورة سببية لخلق وايجاد أعاريض مستجيبه لحاجات النفس العربية في تمثل واستيعاب وتشذيب ايقاعاتها الشعرية.

اذن فالشعر سبب والعروض نتيجة له.

وان كانت علة تسمية بحور الشعر هي (علة نفسية) فان لكل بحر من بحور الشعر ايقاعه العروضي الخاص به مثلما أن لكل حال انساني ايقاعه النفسي الخاص به في الشعر.

ولعل أول من ربط بين اوزان العروض واحوال النفس هو ابو العلاء المعري. لانه نظر مثلا الى (بحر المتقارب) نظرة فنية - نفسية، بحيث ربط بين (الوحدة الفنية لهذا البحر) لانه الوحيد في الدائرة الخامسة والأخيرة من الدوائر التي تجمع أوزان الشعر، وبين (وحدته النفسية) وبذلك يقول:

«فأر حمني ربّ اذا صرت في الخافرة كالمتقارب وحيدا في الدائرة»[21]

ويقول أيضا:

«فمن لي بارض رحبة لا يحلها
سواي تضاهي دارة المتقارب»[22]

وان كانت الفاصلة الكبرى في العروض هي (أربعة أحرف متحركات بعدها ساكن مثل ذهبتا)[24] فان المعري قد قرن ذنوبه لكثرتها بهذه الفاصلة وتتابعها كتتابع الحركات فيها، وهو يقول: «التفت الى ذنوبي فاجدها متتابعة كحركات الفاصلة الكبرى»[25]

اذن رغم أهمية المطابقة بصيغة الملاءمة بين الايقاع الخاص والوزن العروضي فان البراعة الشعرية في التعبير عن الايقاع الداخلي أكثر أهمية منها.

ان الاستجابات الفنية - الجمالية للبحور والاوزان العروضية في نظم أو قول الشعر - ذات طبيعة متفاوتة بفعل تفاوت واختلاف جملة من العوامل - منها ما تكون ذاتية (كالدوافع الظرفية والبواعث النفسية) ومنها ما تكون فنية (كالبنى اللغوية والعروضية).

وان كان هناك نوعان «من الائتلاف والانسجام في طبيعة الشعر: الاول بين وزنه وكلامه، والثاني بين رنة وزنه ورنة كلامه» فان قدامة بن جعفر قد ذهب الى ان ائتلاف اللفظ مع الوزن ياتي عن طريق القافية باعتبارها «واسطة بين الوزن المحض والقول المسرود» ولكن الدكتور عبد الله الطيب المجذوب يرى بان «الذي فات قدامة ان القافية كماتتنا فرمع المعنى فقد تتنافر مع اللفظ، وقد تتنافر مع الوزن والنغمة - والعجب له كيف أجاز لنفسه أن يجعل بين القافية ومعنى البيت ائتلافا مع انها بزعمه كلمة ليس لها حظ من الذاتية الا مجيئها في مقطع البيت. ومجيئها في مقطع البيت على حسب قوله. ليس ذاتيا لها. وانما هو شيء عرض لها. بسبب انه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها. وليس الترتيب - ان لا يوجد للشيء تال يتلو - ذاتا قائمة فيه. فهذا هو السبب في انه لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تاليف مع غيرها»[26]

وقد انتبه الجرجاني في (أسرار البلاغة) الى أهمية اقتران الصورة بالحركة وراى ان اقتران الصورة بالحركة بتحريك الساكن ترفع من تاثيرها في النفس. ولكن الجرجاني لا يجعل الحركة قاعدة فريدة. وقد «فات الجرجاني أن يبين ان الصورتين من سكون أو الساكنة بعد تحرك هي أعمق أثرا في النفس»[27]

ورغم ذلك فان انتباه الجرجاني الى اقتران الصورة بالحركة يدل على انه دقيق الملاحظة الجمالية في الشعر.

ونخلص الى ان الاوزان العروضية قد أنشئت نتيجة ضرورة فنية وحاجة نفسية لتمثل واحتواء وتنظيم الانفعالات النفسية في الشعر ولهذا فالاوزان العروضية هي حركات فنية قبل أن تكون أصوات تقليدية، وهي أقيسة جمالية قبل ان تكون بنى لغوية مجردة»

- ٤ -

السهل والمركب من الايقاع النفسي

بدهي ان يسبق الايقاع النفسي - الوزن العروضي. وهذه حقيقة جمالية - عروضية في ان واحد. لان البنية العروضية تاتي استجابة عفوية للحالة النفسية، وبذلك فان ايقاع الحالة الشعورية هي انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر. ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي في الشعر من خلال الايقاع اللفظي، والذي يفضي عادة الى الايقاع المعني في النفس.

وما يعنينا هنا - ان سر الايقاع النفسي من الناحية الجمالية

يكمن دائما في نوع وطبيعة ودرجة التوازن أو الانسجام بين رنين الالفاظ ومعاني الكلمات ولكن التوازن أو الانسجام هنا ـ لا نعني به مدى التطابق بين الحالات النفسية والاوزان العروضية، وانما يكمن بالقدرة على التعبير عن الايقاعات الداخلية للنفس بمهارة فنية ونفسية في آن واحد.

ان طبيعة الايقاع النفسي في الشعر هي انعكاس لطبيعة الايقاع الذي يحكم الذات الشعرية من الداخل، وبالتالي فان هذه الطبيعة الايقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعرية بطابعها الخاص.

ومن هنا ـ نصل الى ضرورة تعليل ما هو (سهل ومركب) من الايقاع النفسي في الشعر، ولهذا اثرنا التركيز بكثافة على شاعرين مختلفين تماما من حيث (الصنعة الشعرية والطبيعة النفسية) بينهما، وذلك كممثلين للاستدلال على ماهية الشعر باعتباره حقيقة داخلية أولا، وان الوزن العروضي هو انعكاس لجوهر هذه الحقيقة النفسية ثانيا.

الأول هو أبو العلاء المعري، وهو شخصية مركبة من القوة والضعف، الثقة والخوف، اليقين والشك، وذلك بسبب كونه أعمى ودميما، وبخاصة ان العمى قد حرمه من المتعة الجمالية مع الاشياء، وان الدمامة حرمته من المتعة الجنسية مع النساء. ورغم شعوره (بمركب النقص) فقد كان إكثر اعتدادا وثقة بنفسه، ولهذا كان طموحا وتواقا الى المجد بقدر ما كان متمردا على الواقع والاشياء.

اذن من الطبيعي ان ينشد المعري ـ اللذة في الألم، والتفرد في الوحدة، والسعادة في الشقاء، وبالتالي يمكن تلخيص نظرته الى نفسه والى الحياة في هذين البيتين:

مالي حلس الربع كالميت بعد
السبع لم آسف ولم أندم

على اناس من يحاورهم
تعوزهم فيهم عشرة المكرم

ان الايقاع في هذين البيتين متعدد الالفاظ والمعاني كالترجيع في قوله (الربع والسبع) والمزاوجة في قوله (لم آسف ولم أندم) وأخيراً تكرار (الراءات) في البيت الاخير[٣٨].



وان كان المعري قد تميز بوضوح شديد في الاكثار من صناعة الجناس باعتباره أهم وسائل البديع في تكرار الحروف والكلمات، فان الجناس هو من أهم مقومات الانسجام بين الالفاظ ودلالاتها المعنوية أولا، وبين المعاني والالفاظ ثانيا.

ولكن. لماذا لجأ المعري الى الجناس أو الى الاكثار منه في شعره؟

في تقديرنا ـ ان العامل النفسي عند المعري هو (العامل الدافع والمحرك الاساسي) في استخدام الجناس، وذلك بحثا عن معادلات (ذاتية ـ واقعية) لجملة من تناقضاته (النفسية ـ الاجتماعية) بدليل ان الجناس عنده يمر بمعادلات متناقضة، والتناقضات هنا هي ـ تناقضات خلاقة بين (الغموض والوضوح) و (التجلي والخفاء) و (الرقة والصلابة) و (الشهوات والمحرمات)، وبالتالي فهو بذلك يبحث عن حالات من التوازن أو الانسجام بين رنين الالفاظ ومعاني الكلمات.

اذن يمكن القول ـ بان الايقاع النفسي في شعر المعري هو انعكاس لطبيعة بواعثه النفسية ودوافعه الظرفية، وقد عبر عنها من خلال:

الجنوح الى التماس العطف والاعجاب (البغداديات).

الجنوح الى التعجيز والقهر (اللزوميات).

الجنوح الى السلوى والعزاء (الدرعيات).

وان كان الجناس ـ هو الظاهرة الفنية الأشد وضوحا في التعبير عن أحواله النفسية المتغيرة، فان هذه الظاهرة تنطوي على عمق تعبيري هائل مليء بالمعاني والدلالات والحيوات، وتكمن براعة

المعري في التعبير عن ايقاعاته الداخلية في انه كان يتحكم في تنظيم انفعالاته النفسية المتباينة بوعي فني وفكري. أما الثاني، فهو عمر بن أبي ربيعة، حيث نجده على العكس تماما من أبي العلاء المعري، لانه شخصية مولودة براحة تامة، وقد عاش حياة مادية وروحية غنية بالترف والنعمة والمتعة. ومن هنا جاءت ايقاعاته النفسية معبرة عن خوالجه الذاتية (دون تعملَ وتَصنعَ) ولكنه لم يركب المركب السهل في التعبير عن أحواله النفسية[٩٩] بسبب التشبيب الذي يصف فيه المرأة وجمالها وحديثها له ولأترابها، كما لم يفرض عليه فن الغناء أن يصوغ شعره بالفاظ سهلة ومعان قريبة التناول والادراك ولم يفرض عليه الغناء أيضا ان يجنح الى البحور القصيرة، ليصبح الشعر اسهل تناولا في الالحان والغناء، بل ان العوامل الظرفية والنفسية هي العوامل الدافعة والمحرك لان يكون عمر بهذه الرقة والطلاوة الشعرية، ولهذا فان الأوزان العروضية في شعر عمر هي ايقاعات نفسية بالدرجة الأولى والاساس لانها انعكاس لما في ذاته من خوالج نفسية ومؤثرات ظرفية، ومن ثم تاتي الاوزان العروضية في شعره استجابة حية لاستيعاب ايقاعاته النفسية.

- ٥ -

التجريب والتجديد العروضي في الشعر

في المقدمة من اشكالات التجريب والتجديد العروضي في الشعر - عدم التمييز بين (ما هو تجريبي) و(ما هو تجديدي) في الاستخدامات العروضية فالتجريب قد يقود الشاعر الى صنف من أصناف الاخطاء العروضية، بينا التجديد قد يقود الشاعر الى شكل من الاشكال العروضية الجديدة.

ثمة تساؤلات عديدة بحاجة الى أجوبة جديدة، منها:

هل الانتقال من بحر الى اخر أو المزج بين بحر واخر في المقطع الواحد أو القصيدة الواحدة - ضرورة فنية أم نفسية؟

هل يجوز المزج بين تفعيلتين أو أكثر في المقطع الواحد؟

هل التفعيلة المدورة ضرورة عروضية ترتبط بضرورة نفسية؟

وباختصار: هل ان لجوء الشاعر الى هذه الاستخدامات العروضية هو تعبير عن عجز عروضي أم عن ضرورة فنية أم عن ضرورة نفسية؟

ان الابحر ذات التفعيلة الواحدة محددة ومحدودة هي (الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك أو الخبب، الوافر بنوعيه الاصلي (مفاعلتن) والهزج (مفاعيلن) واخيرا السريع، وهذا البحر نادر جدا في الشعر، وان ورد فعلى باب التجريب ليس غير»[١٠٠].

وهذا ما يتعلق بالتفعيلة الواحدة. اما ما يتعلق بالابحر الممزوجة في الشعر خاصة «الشعر الحر لا يؤخذ الا من ذات التفعيلة الواحدة أو ما يسمى بالأبحر الصافية. اما اذا أخذ من الابحر الممزوجة أي من شطر مؤلف من تفعيلتين مختلفتين، فيفقد بذلك الشعر الحر فيها من ايقاعه الشيء الكثير»[١٠١].

وبالنسبة للتدوير في الشعر الحر، فان التدوير ليس «مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى والموسيقى»[١٠٢] وانما هو مسألة نفسية بحتة مرتبطة بالفعل والانفعال الشعري.

وان كانت هذه المبادىء الاولية التي أشرنا اليها هي أهم ما ينبغي الانتباه اليه في عروض الشعر، والمتمثلة بـ (التفعيلة، والبحر، والتدوير) من الناحية الفنية في فن وبناء وتركيب القصيدة، فان الناحية اللغوية (اللفظية والمعنوية) في كيفية صياغة وتشكيل معنى القصيدة يتخذ جانبا اخر لا يقل أهمية عن الجانب الأول.

صحيح ان الاشكال الاول الذي أثاره الشعر الجديد - هو خروجه على اسلوب الوزن العروضي التقليدي المألوف ولكن هذا الاشكال تحول مع تطور الشعر الجديد نفسه الى تناقض بين الوزن العروضي والايقاع النفسي رغم وحدة التجربة الشعرية، بحيث اصبح أمام الشاعر اختياران - فهو اما أن ينساق الى المعنى أو ينساق الى الوزن، وكلاهما يفضيان به بالنتيجة الى (خلل عروضي) انطلاقا من كون الايقاع هو ايقاع لغوي بالأساس.

ان الوزن والايقاع يرتبطان بنوعية وخصوصية التجربة التي تفرض أولا وتفترض أخيرا التوافق والانسجام بين الكلمات والمعاني والالفاظ من ناحية، وكذلك التوافق والانسجام أيضا بين الوزن العروضي والايقاع النفسي من ناحية أخرى.

لذلك نحس ومن ثم نشعر مثلا بان التناقض الذي يتولد في الايقاع هو - نتيجة استخدام ما هو (طرب وراقص وخفيف) من الاوزان

في التعبير عن حالات ما هي أكبر من ان تستوعبها تلك الأوزان العروضية .

ومن هنا تنتفي أية ضرورة شعرية لاترتبط بضرورة نفسية ، ذلك لان الانتقال من بحر الى آخر أو المزج بين بحر وآخر أو اعتماد تفعيلتين أو أكثر في مقطع واحد ـ هذه الاستخدامات العروضية ان لم تأت نتيجة ضرورات نفسية وفكرية وفنية فهي استخدامات قائمة بذاتها ولذاتها ولهذا فهي لا تأتي الا للتعبير عن حاجات نفسية وفكرية وفنية اولا وقبل كل شيء

وان كان لابد من التركيز على أولى بدايات التجريب والتجديد العروضي في شعرنا ـ فليس المهم عندنا من هم رواد التجديد والتجريب من الناحية التاريخية بل الأهم ما هي اشكالات التجريب والتجديد من الناحية الفنية . -٢٢-

صحيح ان السياب مثلا استخدم في قصيدته «جيكور أمي» أكثر من بحر عروضي (الخفيف والرمل والرجز) وقد مزج بينها ، ولكن الايقاع العروضي للقصيدة لا يخرج عن اطار (بحر الخفيف) وبخاصة ان الخفيف يتكون في أصلة من اجتماع (الرمل ـ فاعلاتن) مرتين مع (الرجز ـ مستفعلن) فيما تقع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي (الرمل) :

«تلك أمي وان أجئها كسيحا
لائماً أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضاً تجعلني أعشاشها والغابا . . .»

وفي تقديرنا ـ ان السياب اراد ان يعبر عن حالة من التأمل ولكن عبر وضع نفسي قلق ، اذن ما درجة التوافق أو الانسجام بين (الخفيف) كوزن عروضي و (القلق) كحالة نفسية؟

وبعبارة أخرى : هل جاء (الخفيف) ضرورة عروضية (فنية) مستجيبة ومستوعبة للحالة النفسية؟

ان (الخفيف) بالمعنى العروضي ذو ميزة قلقة تجتمع فيه خاصية الانسياب تارة والبطء تارة أخرى ، وبذلك فهو يصلح للتعبير عن انفعالات النفس القلقة أو المضطربة . ولهذا فان كانت حالة (السياب) النفسية مستوعبة للقلق الذاتي ، فان القلق هنا مستوعب للحالة نفسها ، وبالتالي لم تسيطر حالة القلق على وعي السياب ، لان وعي السياب جاء مستوعباً للحالة ومتقدماً عليها في آن واحد .

-٢٤- وصحيح ان شاذل طاقة قد مزج في قصيدته «انتصار أيوب» المديد ـ فاعلاتن ـ فاعلن فاعلاتن ـ المتدارك ـ فاعلن فاعلن ـ فاعلن) الرمل ـ فاعلاتن ـ فاعلاتن ـ فاعلاتن ولكن هل التنوع العروضي هنا يشكل معادلا لتنوع الحالات النفسية في القصيدة؟

«ظل أيوب المدمىٰ يمنيّ
نفسه والموت يستل نبضه
والسماء الحزينة تزرع أرضه
مطراً يغسل النهر
يبكي يغني
والعذارى الهلوعات يندبن تموز
ليت سمانا
تستجيب دعانا . . وتشفي أبانا . .
ومضى أيوب في محنته يرقى الى الموت جسوراً..»

ان المزج بين الاوزان العروضية الثلاثة قد خلق مستويات متعددة لحالة نفسية واحدة هي (صبر أيوب وانتصاره على محنته) وبذلك فان شاذل طاقة قد أضاف «امكانات البحور الثلاثة الى بعض للحصول على طاقة ايقاعية مضاعفة» -٢٥- وان كانت محاولات السياب وشاذل طاقة على سبيل المثال تشكل انتقالات عروضية جديدة وجادة ، فان هذه المحاولات وغيرها ـ قد عبرت عن هموم نفسية وفكرية وفنية في تجديد عروض الشعر استجابة لأحوال النفس .

وعلى الرغم من مشروعية البحث عن أشكال عروضية جديدة فان المحاولات العروضية لبعض (الشعراء الجدد) تضعنا أمام اشكالات جديدة ، وبخاصة انها مرتبطة بهموم تجريبية بحتة .

المراجع

(١) د. احسان عباس/تاريخ النقد الادبي عند العرب/المصدر السابق/ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٢) د. احسان عباس/تاريخ النقد الادبي عند العرب/ص ٤٨ .

(٣) د. جابر أحمد عصفور/الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي/ص ٢٨٦/ دار المعارف ـ مطبعة القاهرة الجديدة /١٩٧٧ .

(٤) الجاحظ/الحيوان/تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي ج ٣/ص ١٣١ ، ١٣٢/ القاهرة ١٩٤٨ .

(٥) د. جابر أحمد عصفور/الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي/ص ٣١٣، ٣١٤.

(٦) أرسطوطاليس/رسالة في قوانين صناعة الشعراء/فن الشعر/تحقيق عبد الرحمن بدوي/ص ١٥٨/النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٥٣.

(٧) ابن سينا/فن الشعر من كتاب الشسفاء/تحقيق عبد الرحمن بدوي/ص ١٩٦/النهضة العربية ـ القاهرة ـ ١٩٥٣.

(٨) ابن سينا/فن الشعر/ص ١٦١.

(٩) ابن سنان الخفاجي/سر الفصاحة/تحقيق عبد المتعالي الصعيدي/ص ٥٤/القاهرة ١٩٦٩.

(١٠) د. احسان عباس/تاريخ النقد الادبي عند العرب/ص ١٣٦.

(١١) د. احسان عباس/تاريخ النقد الادبي عند العرب/ص ١٣٦.

(١٢) ابن طباطبا محمد أحمد العلوي/عيار الشعر/تحقيق الدكتورين الحاجري وزغلول سلام/ص ١٢٠/القاهرة ١٩٥٦.

(١٣) د. جابر أحمد عصفور/الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي/ص ٣٣٤.

(١٤) ابن سينا من كتاب الشفاء/القسم الثالث/العبارة ٢، ٣.

(١٥) ضياء الدين ابن الاثير/المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة/ط ١١٤/ مطبعة نهضة مصر/القاهرة/ط١/١٩٥٩.

(١٦) نعمة رحيم العزاوي/النقد اللغوي عند العرب حتى القرن السابع الهجري/ ص ٢٣٦/وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ١٩٧٨.

(١٧) ابن الاثير/الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور/تحقيق الدكتور مصطفى جواد والدكتور جميل سعيد/ص ٧٩/مطبعة المجمع العلمي العراقي/بغداد ١٩٦٥.

(١٨) قدامة بن جعفر/نقد الشعر/تحقيق كمال مصطفى/ط١/ص ٥٣، ٥٤، ١٥٧، ١٥٩/١٩٤٨.

(١٩) رينيه ويليك/اوستن وارين/نظرية الادب/ترجمة الدكتور محي الدين صبحي/مراجعة الدكتور حسام الخطيب/ص ١٢٦/ط ٣/١٩٦٢.

(٢٠) ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي/العمدة في محاسن الشعر ونقده/تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد/ج/ص ١٣٦/ ص/دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة/بيروت ـ لبنان/١٩٧٢.

(٢١) أبو العلاء المعري/الفصول والغايات/تحقيق محمد حسين زناتي/ص ١٧٤/الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة ١٩٧٧.

(٢٢) ابو العلاء المعري/لزوم ما لايلزم/ص ١٤٣/بيروت ـ لبنان

(٢٣) الصاحب بن عباد/الاقناع في العروض وتخريج القوافي/تحقيق الشيخ محمد حسين ال ياسين/ص ٣/منشورات المكتبة العلمية/بغداد ـ ط١ ـ ١٩٦٠.

(٢٤) الفصول والغايات/ص ١٧٥.

(٢٥) الدكتور عبد الله الطيب المجذوب/المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها/ص ٤٤/ج/شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر/ط١/١٩٥٥.

(٢٦) د. عبد الله الطيب المجذوب/المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها/ص ٤٣.

(٢٧) د. احسان عباس/تاريخ النقد الادبي عند العرب/ص ٤٣٤.

(٢٨) د. عبد الله الطيب المجذوب/المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها/ص ٢٣١.

(٢٩) د. جبرائيل جبور/عمر بن أبي ربيعة/ج٢/حبه وشعره/ص ٢٧٠/دار العلم للملايين ـ بيروت/ط٢/١٩٧٩.

(٣٠) مصطفى جمال الدين/الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة/ص ١٨٤/ط١/١٩٧٤.

(٣١) مصطفى جمال الدين/الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة/ص ٢.

(٣٢) نازك الملائكة/قضايا الشعر المعاصر/ص ١٥٨/ط١/دار الأداب ـ بيروت/١٩٦٢

(٣٣) من مجموعة/شناشيل ابنة الجلبي/الصادرة عام ١٩٦٣.

(٣٤) من مجموعة/الاعور الدجال والغربال/الصادرة عام ١٩٦٩.

(٣٥) علي جعفر العلاق/مملكة الغجر، دراسات نقدية، وزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨١ ص.

الاعتراف الأخير لمالك بن الريب

يوسف الصائغ

القسم الاول

الفصل الحادي عشر

موت القطة . .

هاجرت جدتي «أمينة» الى المكسيك . .

لحقت بوحيدها «مجيد» الذي سبقها الى هناك، لأسباب مبهمة، وتركت هنا بنتيها اللتين صارت احداهما راهبة، وصارت الثانية امي . . ! . .

كيف استطاعت هذه الارملة أن تجد طريقها، من الموصل الى المكسيك في ذلك الزمن المبكر؟ من اعانها على الطريق؟ من دلها على المدن الغريبة، والبحر الكبير، وألهمها لغة تتحدث بها الى الغرباء، وهي تبحث عن «مجيد» بلهفة أمّ ضاع وحيدها في البلد الغريب . .

لم يكن معها، سوى ذلك الولد «منير» الذي التقطته، من الزقاق وتبنّته، أيام «السفربر» . .

تحكي امي، عن تلك الايام العصيبة، يوم انتشر الجوع في المدينة، وراح الناس يأكلون القطط والكلاب . . . تحكي عن رجل وزوجته، كانا يصطادان الاطفال ويذبحانهم، ويطبخان لحمهم ويبيعانه للناس . . . ثم يلقيان في البئر بالعظام والجماجم الصغيرة . .

تحكي امي، وأصغي اليها، مرّوعا، ومنجذبا، بطغيان الجريمة، غير قادر على استيعابها إلا حين تكمل القصة، ساعة جرى اكتشاف المجزرة وتمّت المحاكمة . . وشنق الرجل وزوجته . . .

الشنق؟

ـ أجل ياولد . . الحكومة تشنق المجرمين

هكذا ترد عمتي الحولاء، من مكانها، فانتقل اليها، واحتمي بقدرتها على تبسيط الصور، وجعلها ممكنة، وغير مرعبة . . وتحكي، فأروح اتخيل هذه الآلة الخشبية الغريبة، وهي قائمة أمام

«القشلة» وأتحسس خشونة الحبل، واروح أعاني صعوبة في أن أبلع ريقي...

في صباح شتائي بارد. حين كنت ذاهبا الى المدرسة، وقرب مكان يدعى «باب الطوب» رأيت الناس متجمهرين، كانوا قد صنعوا دائرة حول هيكل خشبي مرتفع، له قوائم عديدة.. ومن عنق الهيكل، رأيت حبلاً يتدلى، تتأرجح عند نهايته جثة انسان..

لقد انطبع في ذهني، وأنا في أول الصبح، الوضع اللا انساني الذي اتخذه جسد المشنوق، وهو معلق من موضع غريب عند احدى اذنيه.. بدالي كأن يدا مجهولة، تجره من اذنه.. فهو محكوم حتى الاذى، أن لايتأرجح، محتفظا بعذاب أن يتوازن في الفراغ...

واذ كان وجه الجثة مغطى بكيس أحمر.. فقد بان المنظر غامضاً، الى حد أنني لوهلة، انكرته، وقررت أن ماأراه غير معقول، وأنهم، لو كشفوا عن الوجه، لما رأوا سوى كرة من خرق مخيطة، أشبه بالكرة التي يصنعها الاولاد... دمية..

ثم في اللحظة نفسها قلت لنفسي، إنها دمية تتألم.. وأضفت: ولكنها لابد أن تكون قد ماتت منذ ساعات.. وظلت الافتراضات، تسير معي... وأنا أنسحب من المشهد..

لم يكن مع جدتي، وهي في طريقها الى المكسيك، سوى الولد «منير» الذي التقطته من الزقاق..

ـ كان ملقى على الارض، مع عدد من المهاجرين الأرمن، مشرفاً على الموت.. وكان الانين يصدر بطريقة تقطع القلب، لأناس يموتون حقا من الذلة والتعب والجوع...

عند ذاك خرجت امينة الى الزقاق.. واختارت من الاجساد الملقاة على قارعة الطريق، جسد صبي.. لايكاد يبلغ السابعة.. واذ وجدته مايزال يتنفس، فقد حملته، مثل حمل على ذراعيها، وعادت متسترة بالظلمة يتبعها الانين واغلقت الباب...

منذ تلك اللحظة، صار هذا الولد الغريب، المجهول اليتيم، المشرف على الموت، ابنها فابتدأت اومومتها فيه بأن اعطته جرعة ماء وسكر.. واذ فتح عينيه ونظر اليها، مسحت بأصابع مبللة على جبينه، واسمته «منير» وحين أخذ اسمه من منقذته، صار ابنا لها، وأخا لامي وخالتي.. ولذلك المهاجر الذي اسمه «مجيد»... وصار في الوقت نفسه خالي..

واسمع صوت امي. في الحكاية يردد

«ياعمّ.. ياخال... ماذا عليّ؟..

«اعتب على امي... وأبويا...»

ويسرح خيالي، بطريقة، الى تلك المسرحية التي كتبها «الامير» متبنيا دور «عمرو» في مسرحية «الزباء»:

هذا «عمرو» في المغارة.. وقد اختطفه اللصوص.. فهو مقيد.. مهان.. مهدد بالقتل. وانه ليذكر خاله «جذيمة الابرش» ويناجيه من عمق محنته..

«آه.. خالي..

«الا أراك، قبل أن يغمض الموت عيني؟

«لقد فقدت أبي.. وامي..

«ولم يبق لي في الحياة سواك..

وفي الغرفة، تصغي أمي، إلى صوت وحيدها وتمسح الدموع... ففي هذه الكلمات، تستطيع هذه السيدة أن ترى نفسها، بطريقة مرتبكة، هي التي فقدت أباها قبل ولادتها، وفقدت امها، ولم يبق لها في الحياة سواي، أنا.. الذي اترنم خلف جدار، بكل هذا القدر من الحزن...

ويقاطعني صوت عمتي الحولاء وهي تخاطب امي:

- لماذا تبكين؟. . . ها؟. . ما الذي يبكيك؟. . انه يقرأ مثل البلبل. . وأنت قاعدة هنا مثل البومة تنوحين. .

واسمع صوتها، تلك التي ولدتني يتناهىٰ شاحباً:

- تذكرت امي. . وأخي مجيد. . .

- ولماذا تتذكرين الآن امك وأخاك مجيد؟. . لقد مضىٰ على موتهما سنوات. . وتضيف بطيبة، مخفية:

- امسحي دموعك. . عيب عليك. . . البكاء بدون سبب شؤم. .

ويسود الصمت هنيهة؛ ثم أسمع صوت عمتي:

- أنا أيضاً ماتت امي. . ومات ذاك الختن «عبد الاحد». . خرب عمري عليه. . راح غريقاً. لكنني لا ابكي كل يوم. . ومن دون سبب. .

واسكن في مكاني. . . متلذذاً بأن اصغي لحوارهما الحميم، مدركاً أن عمتي الحولاء تحب امي أيضاً، أنها حين ينبغي أن تعلن عن حبها، فستختار الوقت والشكل المناسبين. انهما تتبادلان مصائبهما، كل على طريقتها، وماعليّ، سوى أن الغي احساسها بوجودي، وأصغي، مقتنصاً، هذا البوح الرحماني الحميم الذين لن يطول كثيراً. محاولا جهدي، أن استوعب، كل هذه الوجوه المبهمة التي تتحدّثان عنها. عمى عبد الأحد الذي مات غريقاً وخالي مجيد. . وزوج عمتي وجدتي. . والمجرمين الّذين كانا يذبحان الاولاد. . ثم المشنقة!. . .

كنت قد صرت مدرّساً. وذات يوم من أيام عام ١٩٥٧ أخذت طلّابي معي الى السجن. . لم يكن ذلك سهلاً كزيارة دار العجزة أو المستشفىٰ، أو المحكمة. . ولكن وجود ابن مدير السجن بين طلبة ذاك الصف، سّهل لي المهمة. .

لم يكن السجن رهيباً، كما بدالي ولطلبتي ونحن في الطريق اليه. . على العكس وجدناه، بشكل ما، طريفاً. . واكتشفنا، أن المساجين، اناس مثلنا، وظرفاء فوق ذلك. . لم يكن في وجوهم، وعيونهم، ونبراتهم ما يخيف. . بل على العكس، كان فيها مايدعو للتآلف والصداقة. .

ولقد طاف بنا أحد المسؤولين هناك، في أرجاء السجن، فوجدناه مدينة، لها طابعها الخاص. . ولم نجد المسجونين تعساء. . بل لقد سعدوا بنا. . واذ وجدناهم فرحين، فقد خجلنا أن نسألهم عن اسرارهم. .

وفي المطبخ الكبير، تذوق الطلبة الطعام. . فقطبوا عيونهم، ثم ابتسموا مجاملة. . . وخرجنا الى باحة ضيقة ومررنا بمداخل غريبة. . ثم. .

غرفة الاعدام!

توقفنا. . وقال أحد الطلبة:

- لندخل. . الا يمكن أن ندخل؟

احسست بالخوف. وتطلعت الى وجوه طلبتي، فوجدتها شاحبة. . ولكنها مليئة بالفضول. . وعاد الصوت:

- دعنا ندخل فنراها.

وأضاف الولد:

- ارجوك. . . .

وفتح المأمور الباب. . .

كانت غرفة الاعدام - ياللغرابة - ترتفع عن مستوىٰ الساحة، وينبغي الوصول اليها عبر سلّم ببضع درجات واذا انفتح الباب، أصدر صريراً، ودار على نفسه، فقدّم عتمة لاموجب لها. . ورطوبة. . وعفونة. .

خفت على اولادي. . ولكنهم كانوا مايزالون يسلكون كعصافير. وقلت لنفسي، انني اضيف من أحاسيسي اكثر مما في الغرفة من عتمة وعفونة. . ودخلت. . حاولت أن ابتسم لنفسي. .

وتبينت أول ماتبينتــه، دعــامــة حديــديــة سوداء في الســقف، تتــوسطهــا حلقــة حديدية كبيرة ثم الحبل . . .

قوام خشن متوتر، مشدود على نفسه، ومــبر وم، ومــكــتــف بقــدرتــه . . ومتغطرس . . يسيل من الحلقة الحديد ثم يدور على نفسه ليصنع فخةً، على شكل انشــوطــة أنيقــة ، وعقدة محكمة، بحجم درنة قاسية . . ساد صمت . .

وخيــل لي أنّ جثــة تتأرجــح في الفــراغ . . . وأن نفــوذاً مبهــماً لأرواح ملفــوفــة بالأسمال . . لاوجوه لها . . .

نظــرت إلــى الارض . . كانــت من خشــب مصقــول وقــاتم اللون، كأنــه مدهــون بالموت والزيت، ومن وسط هذا القــاع الكــابي، رأيت عضــادة، كالتي يستعملها الحوذي لأيقاف عربته، ترتفع، مائلة: غصن اسود بلا اوراق ولابراعم . . .

سألت المأمور:

ـ ماهذه؟

ابتسم ومــاردّ علي. واكتفىٰ بأن امسك العضــادة بكف ثابتــة ودفعهــا الى الامــام فصــدر للتــوّدوي مثــل اطلاق ناري . . قوي، ونفــاذ وذي صدى أحــدثــه انفتــاح الأرض الخشبيــة عن هوة، هي الســرداب المعبأ بالموت والعفــونــة حيث تتدلى الجثة وتبقىٰ معلقة، الى أن تبرد الروح . . .

وسمعت أمي تقول لعمتي:

ـ كان ذاك، بسبب القطة . .

أجابتها الحولاء:

ـ لاتكوني مجنونة . .

قالت أمي بعناد:

ـ لو انكسرتْ يدي قبل أن ألمسها . . .

علقت كنتنا ضاحكة:

ـ لو كان الأمــر كما تتصــورين . . لحلَّ الســوء بي، أنــا التي قتلتها! وليس أنت . . . ولماتت امي . . . وليس امك رحمها الله . . .

ومرة أخرى، قالت عمتي:

ـ مجنــونــة . . . ماعلاقة موت القطة بموت أمها . . . امها ماتت قبل ستة شهور والقطة ماتت أمس . . .

وقالت كنتنا:

ـ وعدا هذا . . فهذا الذي تفكرين به خطيئة . . ويجب أن تعترفي بها للكاهن . . . صاحت أمي:

ـ وقتل القطة؟ أليس خطيئة؟

ودمعت عينــاهــا . . . وما كان أحد ليدري إن كانت تبكي موت القطة أم موت أمها . . .

قالت وكأنها تحدث نفسها:

ـ منــذ رأيتهــا معلقــة بالحبــل . انقبض قلبي . وعرفت انه سيحدث سوء . . كيف طاوعتني نفسي . . ؟ كيف طاوعتني نفسي؟ . .

صاحت عمتي، وقد نفد صبرها:

ـ ملعون أبو القطط جميعاً . . وملعون أبو الجميع . . انظروا تعمل مناحة لبزونة . . قالت امي ؛ بالعناد نفسه:

ـ ماكانت تعض ولا تخمش . . .

ـ بل كانت تســرق اللحم . . وتــوسـخ الطعام . . وتوزع فضلاتها حيث تشاء . . .

ـ حيوانة . . . لاتفهم . .

ـ أنت حيوانة . . ولاتفهمين . .

ثم التفت إليّ عمتي وصاحت بي:

ـ مابالك، ياولد واقفاً وكأنك قد وقعت من السقف؟ . أمك لاعقل لها . . فلا تحزن إذ تراها تبكي . . كل النسوان، عقلهن ضعيف، ويبكين لأمور لاتستحق البكاء . . .

قالت أمي بضعف:

ـ أنا أبكي لموت أمي . . . ولست أبكي لموت البزونة . .

انسحبتُ . .

كنت حزينــاً حقــاً، وضــائعــاً . وكنت دون إرادة مني، أميــل لتصــديق أمي في ربــط مقتــل البــزونة بموت جدتي . . . وكنت في

أعماقي، نادماً حقاً مع أمي، وضيقّ الصدر - لأن الذي جرى، كان ينطوي على كثير من الغدر . .

فهذه القطة البيضاء المبقعة ببضع عصافير سود كانت ذكية أشبه ببنت جارتنا، تلك النحيلة «سهيلة» . . مثلها تماماً . . ولها الأخلاق نفسها والمواء نفسه . . والعينان العسليتان المتقدتان بأضواء مبهمة . .

ولقد ماتت القطة . . .

قتلتها كنتنا . . وماتزال «سهيلة» في بيت جارنا، تدرس يومياً في السطح وتلعب ضفيرتاها في الريح . . وترمي العابرين بحجارة وهمية . . وقلت لنفسي: ماذا لو أن أمي، امسكت بـ (سهيلة) كما امسكت ذلك الصباح بالقطة . . وماذا لو أنها اسلمتها الى كنتنا التي تضع على شفتيها احمر الشفاه . . وتحب العلك كثيراً . . . افكانت كنتنا ستضع الحبل في عنقها؟ . . هل؟ . .

في الليل سرقت القطة اللحم . . .

كل اللحم الذي كانوا قد ابتاعوه عصر ذاك اليوم . . وأخذته الى السطح وجمعت حوله قططاً عديدة . . . ومن المواء المرح - كان ينبغي، أن ندرك معنىٰ ما يجري . . لولا أن الليل، يخفي الخطايا والجرائم وكل انواع المرح المحرّم . . . ولابد كما في كل في كل مرة، وكما في الكثير من الجرائم، من انتظار الصباح . . .

ولقد جاء الصباح ، . . . واستيقظت عمتي . . وكعادتها، إذ تستيقظ مبكـرّة فقد راحت تتفقد كل شيء . . . الاطفال . . والخبز . . والغرف . . وعيون القطط، وما كان للنظرة التي تطلعت بها القطة البيضاء، المبقعة بعصافير سود، أن تخفىٰ على عمتي الحولاء . .

كانت القطة تقف قرب الحنفية التي في الفناء . . .

وكانت عمتي تقف عند باب الايوان . . .

واذ التقت نظراتها فقد خافت القطة ، وأذلها احساسها بالذنب ففقدت قدرتها على أن تسلك بلا مبالاة . . . ولكي تداري احساسها هذا، جربت المواء، ففضحها مواؤها . . . وصارت مريبة، مثل كل المجرمين الذين يعانون الحاجة الى الاعتراف بما اقترفوه . .

ولقد فهمت الحولاء كل هذا . . بمجرد حرصها، وبمجرد خبرتها الغريبة بالناس . . فأخضعت بأسرع ماتستطيع ، تلك القطة، التي عاشت وقتلت من دون أن يكون لها اسم ما، تعرف به . . أخضعتها لاستجوابها الصارم . .

وإذ وثقت عمتي بآعتراف القطة الذليل ، والمبهم ، فقد رفعت احدى عينيها إلى المكان الذي، وضعت فيه اللحم، الليلة الماضية . .

وصاحت . .

وأحسب أنّ القطة ، كانت تتوقع هذه الصيحة لأنها كما تقول الحولاء، سرعان ماتسلّقت سلّم السطح ، واختفت كما يختفي حيوان من الجن . .

أيقظنا ، ذاك الصياح الأليف ، الباعث دائماً على الفكاهة . . فهذه العمة الحولاء لاتصيح ، عندما يكون ثمة ، مايليق ، بهذا الضرب من الصياح . . أبداً . . ففي الكوارث ، يصيبها صمت حكيم . . وهدوء رزين يشوبه الكثير من الحزن . . . ولكن أن تسْرق القطة اللحم - كل اللحم - مثلاً ، وأنتم أيها الاغبياء نيام، فذاك يستدعي مايوقظكم ، لتندبوا غفلتكم يامن لايأكل أي قدر من الحرص، اعصابكم . .

حين خرجنا من نومنا اليها . . . كانت ماتزال واقفة عند مدخل الايوان مثل تنين اسطوري وكان وجهها الكبير ، ينطوي على مزيج من الدعابة الصرامة التي تتناسب، ولحم مسروق . . وليس سوى ذلك . .

وسرعان ، ما فهمت امي ، وكنتنا ، أن هذا الصراخ المبكر ، والفكاهي ، رغم ما ينطوي عليه من نزق هو استفزاز لهما ، واتهام بالغفلة وقلة الحرص . . . ذاك أن الحولاء ، حين خرجت امي والكنة التي ، لم تتح لها الغفلة ، أن تضع العلك بين فكيها . . حين خرجتا ، أبتسمت عمتي من بين غضبها المحسوب ، وقدمت اتهامها من جديد ، عبر بندين أبديين ، الغفلة ، وقلة الحرص . . . ولقد كان في ذلك من الغطرسة ، مايكفي لملء الصباح ، باللوم . . والمبررات . . والمبررات المضادة . . .

وحين كان هذا كله يجري في الايوان تارة ، والفناء والمطبخ ، ظلت القطة مختفية . وظلت الخلاصة تتجه الى هذه المرأة التي ولدتني . . .

لقد عبرت كنتنا، وهي تعتذر، عن اخطائها، عن ذلك، بذكاء فيه الكثير من اللؤم؛ قالت لأمي:

- أنت ياامرأة العم.. أنت وليس سواك... لاتزعلي من الحق...

وراحت تمضع العلك وتدنسه بحمرة تسربت من شفتيها الى اسنانها وهي تحكي كيف أن «امرأة عمها» هي التي أعطت لهذه القطة عيناً.. ودللتها ومنعت الاولاد من أن يطاردوها.. ولو فعلوا، لكانت شأنها الآن شأن كل القطط التي، تموت من الخوف، ان هي اقتربت من الفناء...

تلك القطة البرتقالية، ذات العينين الزرقاوين، ضربها «نوئيل» بتحريض من عمتي، فكسر لها ظهرها... ورأيناها جميعاً، وقد اصاب الشلل قائمتيها الخلفيتين.. فراحت تزحف، وتبول على نفسها وتموء مثل أرملة...

قالت عمتي:

- ياابن كل الكلاب.. اجهز عليها..

وارتعشت شفتها.. ورمش جفن عينها الحولاء...

- هيّا.. أجهز عليها...

وكنا نحن الصغار، نتابع المشهد، ونموت مرات عديدة من الخوف، ونحن ننظر الى قسوة الحولاء، غير المفهومة.. والى العجز الذي اصاب «نوئيل» بحيث راحت عيناه تهملان بدموع غريبة، تتصل بمخاط، يسيل من انفه، فلا يدري كيف يتجنبه...

أصغيت الى تلك المحكمة الصعبة. ورأيت أمي مغلوبة.. وتمنيت من كل قلبي لو أنها لم تكن ضعيفة بهذا الشكل الذي يدعو الى الرثاء. وتساءلت في نفسي، ان كانت قد ارتكبت زللاً حقاً، حين، استجابت لمداهنة هذه القطة، فراحت تبادلها تعلقاً بحنان وملقاً برعاية:

- شيء عجيب.. تتبعني اينما ذهبت.. وتنتظرني عند باب غرفة النوم.. ولدى إعداد الطعام.. وحين أمدّ لها يدي تأتي، فتشمها... لم أرَ في حياتي قطة كهذه.. تقول ذلك بإعجاب وحنان واضح، وإذ لاتجد أحداً يشاركها مشاعرها، تضيف بنوع من الزهو:

- وهي عدا هذا ذكية.. حتى لكأنها تفهم مايقال.. انظروا...

وتروح تناديها ويتطلع الجميع، الى هذه الرياضة، وتضحك امي.. حتى تضيق عمتي بهذا النوع من الابتذال، فتروح تنتهر القطة وامي على حد سواء...

واليوم ما كانت لتستطيع الدفاع عن نفسها... لقد تمت الجريمة حقاً.. وإن أمي لحائرة كيف تدافع بسوى الاستسلام قالت كنتها:

- أنت لاعليك ياامرأة عمي.. أمسكي بها.. وأسلميها لي.. والسلام..

فتحت امي عينيها، مفزوزة. وسألت كنتها:

- ماالذي ستفعلينه بها؟

قالت العروس، وأساورها الذهبية تلتمع في زندها - أسلميها لي، وماعليك أنت..

- لافائدة من أن تحاولي أن تضيعيها.. ستعود..

- قلت ياامرأة عمي.. امسكي لي بها.. ودعي الباقي علي..

قالت امي في ختام مفاوضاتها:

- انها احلفك بالقربان ياكنتي، إن انت آذيتها.. حرام..

وابتدأ الانتظار..

كنا جميعاً ننتظر في الايوان. أمي وعمتي.. وعمتي الأخرى.. وأولاد أختي الكبيرة.. وأخي الموظف.. ونوئيل الأخرس.. أما كنتنا فقد التحقت بنا بعد قليل وراحت تعلك بعصبية...

لم تلبث القطة المبقعة بعصافير سود أن ظهرت.. انحدرت من السطح برشاقة وخفة وحين صارت في الفناء وقفت تتطلع إلى الجميع بريبة..

في هذه المرة، رأيتها جيداً.. وكأنما لأول مرة بدت في عيني جميلة، ووحيدة ومهمة، مادامت قد استطاعت، أن تؤلب ضدها كل هذا العدد من الكبار وهمست الكنة بلجاجة:

- نادي عليها ياامرأة عمي.. مدي يدك لها لتطمئن

انصاعت امي، ونادت على القطة بصوت شاحب وحزين . . ولكن الحيوانة حدست الشيء الغريب في صوت مربيتها، فاكتفت بأن ماءت بمرارة. . مرة أو مرتين. . .
ثم عادت تتسلق سلم السطح . . .
قالت كنتنا:
- لقد أخافها «نوئيل». . وقف امامها كالعمود . . فخافت منه.
ولم يستطع «نوئيل» أن يرد التهمة عنه، لفرط مااعتراه من خرس فراح كعادته يضرب على جنبيه وضحك الجميع . . .
عند الضحىٰ صار الانتظار مؤلماً، فتفرق الحشد. . وضعفت همته. . عدا همة كنتنا التي ظلت متشبثة بمؤامرتها فهي لاتنفك تشجع امي، وتحرضها. . حتى كان لها ماأرادت. .
حدث ذلك، عند الظهر. .

كنت في السطح عند ذاك، العب بالزيتون الاسود الذي اصابه التلف عندما سمعت صوت مواء حاد يملأ البيت. فهرعت الى السياج . . ونظرت الى الفناء وهناك وجدت كنتنا وقد امسكت بالقطة، وراحت تحاول عبثاً أن تشدها بحبل طويل في يدها. . .
أو هذا ماخُيّل لي آنذاك. .
ركضت مسرعاً. . وواجهني الفناء حاشداً بالصياح والاوامر، والتحذيرات والمقترحات. .
كان مواء القطة يختلط بصياح كنتنا، ونداء عمتي، وصراخ الاولاد. . وأنين أمي، التي، راحت بسبب عجزها ترفرف بيديها، مثل حمامة كبيرة. .
قالت لها عمتي:
- ادخلي أنت الى الغرفة. .
في حين صاح أخي الكبير:
- ياأولاد الكلب. . ماهذا الذي تفعلونه؟. .
تطلعت الى القطة وهي تصارع من أجل حريتها، فوجدتها الان على الارض، وقد التفت الحبل حول عنقها. . في حين راحت كنتنا تسحب طرف الحبل، وتجر القطة على الارض. . جراً. . وحين وجدت في تلك صعوبة. أوعزت لـ (نوئيل) وهي تلهث:
- ادفعها أنت. . لاتقف كالأبله. .
فصدع (نوئيل) بالأمر وراح يدفع القطة بقدمه ذات الحذاء الكبير كان يفعل ذلك بطريقة خرقاء، بحيث داس مرات عديدة على العصافير السود التي تبقع جسد الحيوانة المساقة الى الموت. .
صعدت كنتنا سلم السطح وسحبت . . وعلى بعد ذراعين منها كانت الضحية تجبر على أن تتسلق هذا الطريق الصعب. . . الذي كانت قبل دقائق ترتقيه برشاقة وثقة. . .
لم يجسر أحد على ان يتبع هذا الموكب. .
كانوا جميعاً قد تورطوا في حالة هي أقرب الى الكابوس وكانوا وهم يتابعون ماىجري يدركون أنهم سقطوا تحت نفوذ هذه العروس التي لم يمض على زواجها سنة كاملة. . واذ كان هذا يبدو لكل منهم غريباً فقد راحوا يدارون احساسهم بالشذوذ والغرابة بابتسامات مائعة تسيل على. . ذقونهم، فتبدو وجوههم شوهاء، مختلطة بالمواء الذي بدأ يسقط من السطح. ولهاث كنتنا الوهمي الذي يتخذ ايقاعاً شهوانياً مثيراً. . .

أطل «نوئيل» من السطح العالي وتطلع الى المسافة التي بين المحجرّ وبين الفناء ثم رأينا وجه الكنّه وقد توّرد من الانفعال والتصق شعرها على جبينها من عرق بارد. .

ولم أدر ماحدث بعد ذلك. . لأن شيئاً ما، بدأ وكأنه يهوي من السطح حتى لقد انفرطنا جميعاً، ثوان: ثم توقفت القطة في الفضاء مشدودة من عنقها الى الحبل. . وقال اخي من بين اسنانه:

- لا يابنت الكلب! وارتفعت صرخات احتجاج. . وتواصل أنين أمي التي ماكانت لتجرؤ على الخروج من الغرفة مكتفية بالوقوف الى النافذه مكتشفة ماىجري من خلال رعبنا نحن المتفرجين. . .
رفعت رأسي بصعوبة. . .
كان جسد القطة يبدو في الفراغ صغيراً ووحيداً. . وكانت العصافير السود التي فيه، تبدو أصغر مما هي. . وأقل سواداً. . حتى لقد خفت أن تسقط عن جلدها وتموت. .
ولم يكن اكثر يأساً في الكون كله من هذه القطة وهي تتشبث بالفراغ. . وتطعن بمخالبها واسنانها، أعداءها، والموت المحدق بها، بضربات طائشة عشوائية، ترسم دوائر، من رعب حولها، وتجعل الحبل يتأرجح. . حتى لقد تساءلت، في نفسي ترى كم يستغرق هذا العذاب ومتى يأتي الموت؟. .

اغلقت عمتي الصغيرة عينيها وخيل لي أنها موشكة على أن تقيء . . وصاح أخي صياحاً وحشياً على زوجته التي راحت الان تنحدر من السطح ، وعلى وجهها ابتسامة مريضة . . . وران على الاطفال صمت أصفر . . فهم شاحبون في قمصانهم يقاومون حاجة شديدة الى التبول . . . وظلت امي تبكي . . في حين أخذتني الحولاء من يدي وادخلتني الى الغرفة ، وأجلستني ، جانبها بصمت ثقيل . . . . .

ورويداً رويداً ، بدأت حاجتي للتبول تتخلى عني . . كنت اصغي الى صوت تنفس الحولاء وهو يهدأ في ثيابها . . في حين كان الصراخ ، والمواء الذي يأتي من الفناء يخفت حيناً ثم مايلبث ان يرتفع فجأة عندما يخيل للمتفرجين ، أن الضحيّة توشك أن تنجح في القفز ، للتشبث بالحبل ، بواسطة قائمتيها الاماميتين .

أي يأس؟

وأي نضال؟

ورحت أصلي في سري . . ماكنت اريد أن يعرف أحد أنني خائف جداً بحيث يعيرونني بعدئذ بخوفي . . وتمنيت ، لو أستطيع أن استشير الحولاء عما إذا كان ينبغي علي أن اخاف في حالات كهذه . . وان خفت أن اظهر خوفي للآخرين .

أي خوف!

فلأمر ما . . بدالي ، أن هذا الذي يفعلونه بالقطة ، يمكن لسبب مشابه ، أن يفعلوه بي . . . ان كنتنا هذه ، الغريبة ، والجميلة ، والتي ترتدي ملابس لاتشبه ملابس امي وعمتي وتضع في معصمها اساور من ذهب . . تستطيع إذا شاءت أن تشد الحبل في عنقي . . وسأكون وحيداً ، ومعلقاً . في الفراغ . . . ولن يكون ثمة من يستطيع انقاذي . . لا أمي . . ولاعمتي . .

وقررت في نفسي أن أخفي خوفي العظيم . . فلقد كنت احدس ، أنها ـ هذه العروس ـ ما أن تكتشفه حتى تروح تفكر بانها يمكن حقاً أن تفعل ذلك . . وستبقى عند ذاك ، تذكرني ، بانني لست اكثر من قطة . . وعند هذا الحد ، وطنت نفسي على أن اعلن لها محبتي باللتعاسة . . .

كنت مجبراً على محبتها . . مجبراً على التفكير بالخضوع لها . . مجبراً على تأمل اصابعها المزينة بالخواتم ، متسائلاً ، كيف ، يمكن لأصابع كهذه أن تأخذ بخناقي ، وتسبب لي كل هذا القدر من الخوف والالم . . والاستسلام . . .

استغرق موت القطة ساعة كاملة . .

قالت الحولاء : ان للقطط سبعة ارواح . .

ولم استطع أن أفهم معنى ذلك . . وخفت أن اسأل . .

ثم حين انتهى كل شيء . . ساد جو من المرض والتعب في المنزل بأسره . . كان الجميع صامتين . . ما كان ثمة من صوت ، الا وقع حذاء (نوئيل) ، وهو يؤدي واجباته . . . وصوت الماء من الحنفية التي في الفناء . . .

اردت أن اخرج من الغرفة . . ولكن عمتي الحولاء انتهرتني . . فحرتُ ماذا أفعل . . قلت لها : «اريد أن أبول . . » واذ قلت ذلك فقد اكتشفت اني مثقل بحاجتي بشكل لايصدق . . فهرعت خارجاً من الغرفة . .

كان البيت خالياً تماماً ، فارغاً موحشاً ، بسبب غياب القطة البيضاء . . . وخدعني نظري ، فرأيت بضع عصافير سود ممددة على الارض ، رافعة اقدامها الى السماء . . . .

ركضت . . .

وحين اصبحت في تلك الغرفة المنتنة التي قرب الباب . . استسلمت ، تماماً . . ووقفت امام الجدار حائراً ، ان كنت ابكي . . . أم أتبّول يأسي وخوفي ! !

رامون مينينديث بيدال

الشعر العربي والشعر الأوربي

عرض: د. حامد أبو أحمد

العلامة الاسباني رامون مينينديث بيدال هو أعظم مؤرخي الثقافة والحضارة الاسبانية في العصر الوسيط، كما أنه مؤسس الدراسات اللغوية وباعثها الأكبر في العصر الحديث. وقد أمتد العمر بهذا الرجل حتى ناهز المائة عام، مما أتاح له فرصة إثراء المكتبة الاسبانية بكثير من الدراسات القيمة حول أصول الثقافة الإسبانية بكل جوانبها الأدبية واللغوية والحضارية، وكان لهذه الدراسات أثر لانظير له في عملية الاحياء الضخمة التي شهدتها الثقافة الاسبانية في نهايات القرن الماضي وبدايات القرن الحالي. وقد حظيت الدراسات الاندلسية بنصيب وافر من أبحاث هذا العالم الكبير، ولاغرو في ذلك، فالثقافة العربية - الأندلسية متصلة اتصالا وثيقا بالثقافة الأوربية في العصور الوسطى، بل إن تأثيرها قد امتد الى عصر النهضة الاوربي، كما سوف نرى في عرضنا للكتاب الذي نحن بصدده. وللتعريف الموجز بالمؤلف نقول إنه ولد في مدينة لاكورونيا بإسبانيا في 13 مارس عام 1869، ومات في مدريد في 14 نوفمبر عام 1968. وقد أصبح رئيسا لقسم فقه اللغات الرومانية بجامعة مدريد وعمره ثلاثون عاما أي عام 1899، ثم أصبح عضوا في مجمع اللغة الاسبانية عام 1901. وقد شغل رئاسة المجمع لفترة طويلة من الزمن بدون منافس حتى وفاته. وظل مينينديث بيدال لما يقرب من خمسين عاما المرجع الاول في دراسات اللغة الاسبانية، وكانت سلطته في هذا المجال تكاد تكون مطلقة إن صح هذا التعبير. أما عن مؤلفاته فقد كتب العلامة بيدال في علم النحو التاريخي، وعن اسبانيا في عصر السيد صاحب الملحمة المعروفة بهذا الاسم في العصر الوسيط، وغيره ومن كتبه: اللغة الاسبانية في عصورها الاولى، لغة كريستوبل كولون، الاسبان في التاريخ، الاسبان في الادب، اسبانيا حلقة وصل بين المسيحية والاسلام، السيد القمبينطور، علم النحو التاريخي، الشعر العربي والشعر الاوربي، القوط والملحمة الاسبانية... الخ

والكتاب الذي نعرضه الآن للقارىء العربي عبارة عن دراسة من حوالي 80 صفحة عن أصول الشعر الغنائي الأوربي. يبدأ المؤلف كتابه بالسطور التالية: كان الشعر الغنائي الاسباني الاول يعيش في طي النسيان. وكان الحديث يدور عنه وكأنه شيء مبهم لايهم إلا بعض العلماء الدارسين. لكننا الآن نستطيع تناوله بصفته مفتاحا لمشاكل الأصول في بعض أنواع الشعر الغنائي الاوربي، ونقطة انطلاق لفكرة الحب العذري، أو الروحي التي انتشرت في الغرب، وكانت مناقضة للمفهوم الحسي الذي ساد في القديم. إنني أشير بذلك الى النظرية التي تجعل من الشعر العربي - الأندلسي أصلا لبعض أنواع شعر اللغات المشتقة من اللاتينية ومن بينها الايطالية والاسبانيه والفرنسية والبرتغالية والقطالانية وسواها).

وقبل أن نبدأ في طرح هذه النظرية وبراهين مينينديث بيدال عليها نود الاشارة أولا إلى أن المعلومات السائدة حاليا في كتب تاريخ الأدباء وحتى في الكتب المدرسية أصبحت تأخذ بهذه النظرية وكأنها من المسلمات، وذلك لانه بعد أن انتشرت دراسات العلامة بيدال ومن بعده بعض المستشرقين المبرزين مثل جارثيا جوميث أخذت تتهاوى كل النظريات المعارضة التي لم تكن قائمة على أساس علمي موضوعي وإنما كان دافعها الاول هو سلب العرب كل مالهم من فضل وريادة في الحضارة الانسانية. ومن العجيب أن عرب اليوم أو بتحديد أدق بعض مثقفي اليوم يساعدون كثيرا في انتشار هذه الافكار المتهافتة التي تسلب العرب كل شيء. وقد سمعنا أخيرا في مهرجان الابداع العربي بالقاهرة بعض هؤلاء القادمين من بلاد عربية شتى يقولون إن العقل العربي غير مؤهل للتفوق في مجالات العلوم والفنون لأنه يختلف عن العقل اليوناني ولأسباب أخرى لاندري من أين أتوابها. ولو أن هؤلاء استطاعوا أن يتخلصوا من أزمة الفصل بين الأصالة والمعاصرة وأدركوا - كما أدرك الاوربيون قبلنا وهم المتأثرون بهم أيما تأثر - أن لكل شيء أصولا، وأن الماضي والحاضر والمستقبل تيار زمني واحد لابد أن نستوعب ما يشتمل عليه من جدلية فنغذيها بروحنا الخلاقة، نقول لو أدركوا ذلك لكفوا عن اتهاماتهم للعقل العربي وللحضارة العربية ولساهموا بوضع لبنة في بناء صرحها المعاصر.

نترك هذا الاستطراد لنقول إن كتب تاريخ الأدب في كثير من البلاد الأوربية والكتب المدرسية تذكر ان الشعر الغنائي الاوربي بدأ في منطقة بروفنسة PROVENZA في القرن الثاني عشر الميلادي على يد شعراء التروبادور، وأول من عرف منهم جيوم دي بواتييه دوق أكيتانيا، الذي عاش في الفترة من عام 1086 حتى عام 1127م. ومن هذه المنطقة انتقل الشعر الغنائي الى باقي البلاد التي كانت تتحدث في ذلك الوقت بلغات رومانثية وهي اللهجات

المشتقة عن اللاتينية الفصحى والعامية كما هو الحال في فرنسا وايطاليا واسبانيا والبرتغال، ثم أخذت شكلها النهائي في عصر النهضة. وبالطبع فإن الشعر الغنائي الذي ظهر في منطقة بروفنسه لم يأت من فراغ ولذلك فان هذه الكتب تتحدث عن نظريات ثلاث حول أصول هذا الشعر: النظرية الاولى هي أن هذا الشعر قد جاء تقليدا لشعر العرب الاندلسيين، وبالأخص الموشحات والازجال، والثانية هي أنه امتداد لشعر الغزل اللاتيني، والثالثة هي إنه نتاج تطور الشعر اللاتيني في العصر الوسيط، وسوف ندرك من عرضنا لكتاب العلامة بيدال مدى تهافت النظريتين الثانية والثالثة لانهما لاتصدران - كما ذكرنا - إلا عن الرغبة في محو كل ما للعرب من فضل وتأثير على الحضارة الاوربية.

الزجل في الاندلس:

يعرض مينينديث بيدال في البداية لنشأة الموشحات والازجال في الاندلس فيقول إن المؤرخ ابن بسام الشنتريني ومن بعده ابن خلدون فيلسوف التاريخ الاكبر ومؤرخ الثقافة قد أخبرانا بأن مخترع الموشحة أو الزجل هو شاعر أندلسي يدعى مقدم بن معافى القبري، الذي عاش في عصر الامير عبد الله ومن بعده عبد الرحمن الثالث (الناصر) في نهايات القرن التاسع الميلادي وبدايات العاشر. والموشحة التي ابتدعها مقدم تتألف من مركز أو قُفل وعلى أساس هذا المركز تدور مجموعة الأغصان ثم يأتي السمط. ويقول بيدال ان اختراع مقدم كان أمرا يسترعي الانظار، لانه بالرغم من استخدامه لعروض مختلف ولغة غير صحيحة أحيانا ومختلطة مع كلمات أجنبية الا انه يستحق أن يحظى باهتمام مؤرخي الأدب والحضارة الإسلامية.

ويعرض مينينديث بيدال لنظرية تأثير هذا الشعر العربي على الشعر البروفنساني فيقول إن هذه النظرية قال بها في البداية المستعرب الاسباني خوليان ريبيرا ثم طورها المستعرب الفرنسي نيكال، وان كان هناك بعض الباحثين الاوربيين الذين يرفضون تماما هذه النظرية مثل العالم البرتغالي رود ريجبيث لابا في كتابه أصول الشعر الغنائي في البرتغال (1929) الذي بعد أن ذكر عدة فقرات مكونة من ثلاث أبيات شعرية بقافية واحدة من الشعر اللاتيني في القرن الحادي عشر الميلادي قال إن هذا النوع من الشعر كان معروفا في أوربا قبل ظهور ابن قزمان. أما العالم الالماني آبل **Appel** والفرنسي جونروي **Jeanroy** فبالرغم من أنهما قد اعترفا بأن نظرية التأثير العربي أكبر مدعاة للتصديق إلا أنهما يعتقدان بأنهما لا زالت تحتاج إلى براهين كافية.

ويرد مينينديث بيدال على اعتراض رورد ريجبيث لا با فيقول انه لايكفي أن نذكر بعض الفقرات اللاتينية من القرن العاشر والحادي عشر لندلل على أن الشعر الأوربي سبق العرب في معرفة عروض الزجل، وذلك لأن عروض الزجل من نوع شديد الخصوصية ولايوجد مثله في الشعر اللاتيني المنسوب لهذين القرنين. إن الزجل الاندلسي عبارة عن ثلاثة أبيات بقافية واحدة (الأغصان) لها مركز، مع بيت رابع تشبه قافيته قافية المركز، وهذه القافية تتكرر في البيت الرابع لكل فقرات القصيدة. هذا فضلا عن أن هذا النوع من العروض قد بدأ اكتشافه في الأندلس في أواخر القرن التاسع الميلادي.

ويتحدث العلامة بيدال عن كُتاب الموشحات والزجل الاندلسيين في القرنين الحادي عشر والثاني عشر فيذكر من بينهم الرمادي شاعر بلاط المنصور بن أبي عامر الذي توفى عام 1022م، وعبادة بن ماء السماء الذي عاش في بلنسية ومات في مالقة عام 1028، وابن نماره الذي ينسب لمملكة إشبيلية وتوفي عام 1080 وهو أحد الشعراء المفضلين عند ابن قزمان أشهر زجالي الأندلس. وهناك أيضا ابن اللبانة المتوفى عام 1113 وهو شاعر بلاط المعتمد بن عباد. على أن ابن قزمان هو الوحيد الذي يشتهر ذكره الآن نظرا لأن الدهر قد حفظ ديوان أزجاله كاملا، بينما لم يبق من الآخرين الا بعض النماذج.

ويضرب مينينديث بيدال مثلا لعروض الزجل من ديوان شاعر إسباني من نهايات القرن الرابع عشر وبدايات الخامس عشر هو الفونس الفاريس وهي القصيدة رقم 51 من ديوان أغاني باينا تقول.

VIVO LEDO CON RAZON
= المركز أو القفل
AMIGOS, TODA SAZON

VIVO LEDO e SIN PESAR,
PUES AMOR ME FIZO AMAR
= أغصان
ALA QUE PODRE LLAMAR

MAS BELLA DE CUANTAS SON
= سمط
VIVO LEDO CON RAZON
= المركز أو القفل
AMIGOS, TODA SAZON

الى آخر القصيدة التي تمضي فيها الابيات على هذا النمط وقد فضلنا ذكر هذه الابيات بلغتها الاسبانية حتى تتضح للقارىء طريقة تركيب هذا البحر العروض الذي اخترعه الاندلسيون وتبعهم فيه الأوربيون خلال العصر الوسيط وحتى دخول عصر النهضة الذي ظهر في إسبانيا ممثلا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر وفي إيطاليا قبل ذلك بقرن أو اكثر. ويمكن للقارىء مقارنة الأبيات الاسبانية السابقة بأبيات أبي بكر بن بقي وهو من أعلام الوشاحين في عهد المرابطين يقول فيها:

لحظات بابلية ..
متعت قلبي عشقا
ولمى ثغر مفلج .. — المركز او القفل
لائمي منه موقي
بأبي لورقّ قلبه ..
ساكن مثواه قلبي

قلمـا يأمـن سربـه ..
أو يرى روعـة سربـي
حسب عذالـي وحسبـه .. — الأغصان
فأنـا قد ضاع حسبـي

هذه ياعـاذلـيـه ..
من سمـات الـحـب حقـا
وفـرات تتـوهـج .. — المركز او القفل
وهـي في دمـعـي غرقـي

على أن لعروض الزجل ستة انواع مختلفة يشرحها مينينديث بيدال بالتفصيل وإن كنا لانستطيع أن نفصّلها في هذا العرض الموجز كما أن هذا الاتجاه الشعبي قد تمثل ـ على مر الأيام ـ في لونين هما الموشحات وتكتب بالفصحى والزجل ويكتب بالعامية.

انتشار الزجل في الغرب:

بعـد أن يتحـدث المؤلف عن أن المشارقة المسلمين قد استقبلوا هذا النوع بترحاب شديد لدرجة أن ابن قزمان كان يفتخر في نهاية إحدى قصائده بأن زجله يغنى في العـراق يقـول: لقـد وصلت الى الاقتنـاع بأن هذا الزجل قد انتشر في أوروبا وأن أول حالة تقليد له يمكن أن تشير إليها هي بالتحديد في أعمال أول شاعـر غنـائي معـروف في لغـة أوربيـة حديثـة وهـوجيوم التاسع دوق أكيتانيا.

وبذلك تكون الأغنية العربية الأندلسية هي أساس الشعر الغنائي للأمم الاوربية الحديثـة ثم يضيف بيدال إنني أعرف أني بهذا التأكيد أواجه معركة لأنه خارج تمـامـا عن نطاق المـوضـة العلميـة السـائـدة التي تحاول حصر مصادر الشعر الأوربي الـوسيـط على الأدب اللاتيني المعاصر له أو الكلاسيكي، ولكني واثق من أن هذا التأكيـد سوف يصبـح أشـد صلابـة بعد أن تفحص الآراء المعارضة التي يقول بها من لايؤمنون بالنظرية العربية الأندلسية.

بعـد ذلـك مبـاشـرة يبـدأ العلاَّمة بيدال في بسط الآراء المعارضة وتفنيدها، وسوف نجد أن هذه الآراء سوف تدور حول شيئين هما: الشكل ثم المضمون.

فيمـا يتعلق بالشكـل يقـول المعـارضـون إن الشكـل الذي استخدمه جيوم التـاسـع ليس مسـاويـا تمـاما للزجل لأنه ينقصه المركز. فالقصيدة الثانية لجيوم مثلا تبدأ هكذا:

POIS DE CHANTAR M ES PRES TALENZ,
FARAI UN VERS, DON SUI DOLENZ: — اغصان
MAIS NON PERAI ABEDIENZ.
EN PEITOU NI EN LEMOZI — سمط

فهذه الفقرة التي تتبعها تسع فقرات أخرى على نفس النمط ينقصها المركز كما نرى. كما أن كثيرين من شعراء بروفنسة الآخرين قد كتبوا على هذا النمط مثـل روديـل وماركابرو وبيير فيدال وسيركامون وبيير كاردينال. وبهذا فإن هذه الفقـرة وأمثـالهـا تجعل العالم الفرنسي جونروي يشك في أن يكون هناك صلة بين النظام العروضي العربي والبرفنسي.

ويرد مينينديث بيدال على هذا الاعتراض فيقول بأن المركز ليس هو جوهر فقـرة الـزجل العربية لأنه أي المركز موجود في كثير من قصائد الآداب الأخرى لكن جوهـر الـزجـل العـربي هو ذلـك البيت الرابع (السمط) التي تكون قافيته واحدة في جميع فقرات الأغنية وهذا البيت أيضا يعتبر طابعا مميزا لأغاني جيوم التاسع وباقي شعراء التروبادور المشار إليهم. ثم إن هذا الاعتراض من جانب جونـروي وان كان غيـر جوهـري كمـا رأينـا سوف يتـلاشى اذا عرفنا أن الشعر العـربي ـ الأنـدلسي توجد به تلك القصيـدة الـزجليـة المشتملة على سمـط والخـاليـة من المـركز ثم يشرح العلاَّمة بيدال أسباب خُلو بعض قصائد الزجل الأنـدلسي من المـركـز فيقـول إن ثمـة حكايات عديدة عن ابن قزمان تذكر أنه وبعض أصـدقـائـه كانوا يتسامرون على شاطىء الوادي الكبير في إشبيلية بغناء بعض قصائد الزجل وفي حالة عدم وجود عدد كبير من الأشخاص كان لابد من حذف المـركـز لأنـه يحتاج الى كورس يقوم بالتكرار أما وجود شخصية أو ثلاثة فإنه لايصبح كافيا لأن تأخذ الأغنية طابعها المطلوب.

وهكذا نجد أن بيدال بثقافته الواسعة ـ يفيد من كل المعطيات تعززه نصاعة حجة ووضوح منطق وقوة برهان وهو أمر لانستطيع أن نبرزه بما فيه الكفاية في هذا المـوجـز ومن ثم فإننـا نرجـو أن نقدم إن شاء الله ترجمة كاملة لهذا البحث القيِّم الى اللغة العربية. ويضرب بيدال أمثلة لوجود زجل أندلسي بدون مركز فيقـول إن المقـرّي في حوليـاتـه يذكـر عدة أزجال بدون أي مركز، وفي ديوان «تـرجمـان الأشـواق» لابن عربي نجد أمثلة أخرى كما أن الزجل الوحيد الذي وصـل إلينـا من ابن نُمـارة بدون مركـز أيضـاً ونحن نذكر من قصائد ابن قزمان الخالية من المركز هذا المثال:

من يقول: هذا الزجل مطبوع قال الصحيح:
مطبوع جاءني في التغزل والمديح
إن ذا قال الذي يقرأه شيئا مليح
لم عجز ذا اللسان عن مليح كنقلع

وهكذا يتهاوى هذا الاعتراض الاول.

امـا الاعتـراض الثـاني فيتعلق بعنصر الزمن: ذلك أن العالم الألماني س. آبـل C. APPEL يعترض على النظـريـة العـربيـة الأنـدلسيـة قائـلا: إن الشعر البرفنسالي قد وجد قبل أن يكتب ابن قزمان أغنيته الأولى ويرد بيدال على ذلك قائلا: إن العالم الألماني الشهير مخطىء في هذا لأن الحقيقة هي أننا نعرف أن ابن قزمـان كان يعيش حيـاة التـروبادور المتجول منذ عام 1094م قبل أن يبدأ جيوم التاسع في كتابة قصائده (ولد جيوم ـ كما ذكرنا من قبل ـ عام 1086م) ثم يضيف بيدال بأنه ليس من الضروري أن نجعل من ابن قزمان بالتحديد نموذجا

للبرفنساليين اذ يكفي أن ننظر إليه على أنه أحد ممثلي المدرسة الأندلسية لأن النماذج الحقيقية والمؤثرة يمكن أن تكون اقدم من ذلك بكثير إذ نجدها في ابن نُمارة مثلا (توفى عام 1080 م) أو الرماديٰ (توفي عام 1022م) أو ابن اللبانة (توفى عام 1113) أو أي شاعر اقدم من هؤلاء مثل مقدَّم بن معافى القبْري الذي عاش في نهايات القرن التاسع الميلادي وبدايات العاشر.

أي أن ابن قزمان ليس إلا أكثر الجميع شهرة في هذا المجال لوصول ديوانه إلينا كاملا. ثم يتحدث بيدال عن أنه ليس هناك ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن جيوم التاسع هو أول المتأثرين بالشعر العربي الاندلسي لأن استخدامه للفقرة الزجلية بدون مركز لابد وأنه كان مسبوقا بانتشار هذا العروض على النحو الذي ظهر به لدى الأندلسيين والذي استمر بعد ذلك على نفس النمط لدى الشعراء المتأخرين في المدرسة الجاليسية البرتغالية (هي المدرسة التي تلت مدرسة الشعراء البرفنساليين)، كما أن بعض مؤرخيّ الأندلس قد نقلوا إلينا حكايات عن أن الأغنية الزجلية الأندلسية كانت تغنى قبل نهايات القرن العاشر الميلادي في بلاط بعض نبلاء الممالك الأسبانية مثل قشتالة ونافارا وسواهما. ويحكي لنا الطبيب القرطبي أبن الكِّتاني أنه حضر في مدينة بورغش حفلا أُقيم في قصر سانشو جارثيا كوندي قشتالة (995 - 1017) غنى فيه عدد من المغنيات التي كان قد أهداها خليفة قرطبة لهذا الأمير. ويحكى ابن الكتاني أن زوجة الكوندي أمرت إحداهن بالغناء، وما إن سمعتها إحدى المغنيات حتى انفجرت في البكاء، فاقترب منها ابن الكتاني وسألها عن سبب بكائها فقالت: إن هذه الأبيات من نظم أبي سليمان بن مهران من سرقسطة. وقد وقعتُ في الأسر منذ فترة طويلة ومنذ ذلك الحين وأنا لا أدري شيئاً عن أسرتي. ولايقتصر بيدال على هذه الحكاية وإنما يورد حكايات أخرى تدل على انتشار الغناء الأندلسي في بلاط الحكام المسيحيين قبل نهايات القرن العاشر أي قبل أن يبدأ الشعر الغنائي في منطقة بروفنسة بفترة طويلة وبهذا يتهاوى أيضا ذلك الاعتراض الثاني.

أما الحجة الثالثة التي يتذرع بها معارضو النظرية العربية - الأندلسية فتقوم على أساس اعتقاد خاطىء وهو عدم التواصل الثقافي بين العالمين المسيحي والاسلامي. ويرد العلاّمة بيدال على ذلك بذكر مثلين أو حالتين غير حالة الشعر ليس فيهما نقاش ومعترف بهما عالميا. ثم يتساءل بيدال: إنني لا أفهم لماذا عندما نناقش موضوع الزجل نتناسى حدثين معاصرين لهما أهمية كبيرة في التاريخ الثقافي لأوربا، وقد حدثا في اسبانيا خلال النصف الاول من القرن الثاني عشر، أي في نفس الفترة التي عاش بها جيوم التاسع. وهذان الحدثان يدلاّن على القوة الانتشارية الهائلة التي كانت للثقافة العربية في ذلك الحين، وكانت هذه الثقافة تعلو بكثير على الثقافة اللاتينية، كما اعترف بذلك روجر بيكون في فترة لاحقة. أما الحدث الأول فهو قيام بدرو ألفونصودي أُويسكا حوالي عام 1106 بترجمة مجموعة أقاصيص شرقية ذات أصل هندي وعربي للغة اللاتينية، وقد حظيت هذه المجموعة بنجاح منقطع النظير وظلت لقرون طويلة وكأنها توراة جميع القصاصين في جميع الأمم الأوربية، بما في ذلك أعظم قصّاصي ذلك العصر وهم دون خوان مانويل في أسبانيا (من القرن الرابع عشر الميلادي) وبوكاشيو في إيطاليا، وشوسر في انجلترا. والحدث الثاني هو أنه بعد ذلك بسنوات قليلة أي منذ عام 1130 تقريبا بدأ رايموند مُطران طليطلة، وجوند يسالفو رئيس شمامسة سيجوڤيا في تأسيس مدرسة المترجمين المعروفة في كاتدرائية طليطلة، حيث نقلت معظم الأعمال العربية في الفلك والرياضيات والصيدلة والفلسفة إلى اللغة اللاتينية، مما أثار دهشة الاسكولائيين (المدرسيين) المسيحيين.

وكما يقول أرنست رينان فإن مدرسة طليطلة قسمت التاريخ العلمي للعصر الوسيط الى عهدين: العهد السابق عليها، والعهد اللاحق بها. ثم يتساءل العلاّمة بيدال لماذا لانعترف بأن انتشار الأغنية الأندلسية لابد وأن يكون قد تم في وقت قريب من هذين الحدثين الكبيرين اللذين لاجدال حولهما. ولاينسى مينينديث بيدال أن يشير إلى عُلو الثقافة العربية في ذلك الوقت وأنها كانت تأتي دائما سابقة على أي ثقافة أخرى. وبهذا أيضا يتهاوى الاعتراض الثالث ويثبت بالدليل القاطع لانثبت أمام البرهان الصحيح.

أما الاعتراض الرابع، ويتعلق بالمضمون، فيشير إلى صعوبة فهم الشعر العربي من قبل القارىء الأوربي. ويرد بيدال على ذلك بقوله إننا يجب أن نضع في اعتبارنا أن الزجل لايتضمن نفس الصعوبات التي يمكن أن نجدها في الشعر العربي المثقف. ويضيف بأن ابن خلدون قد ذكر لنا أن الاندلسيين كانوا يجدون في الزجل سحرا بسبب السهولة التي كانوا يفهمونه بها. وبهذا أيضا نجد أن هذا الاعتراض ليس له ما يسوّغه.

بقي اعتراض خامس يصفه مينينديث بيدال بأنه مثل سور الصين يمثل اكبر عائق أمام قبول التأثير في المضمون للشعر العربي - الأندلسي على الشعر الأوربي. وسوف ندرك ان هذا العائق الكبير في نظر بيدال لن يكون له أي سند، وسوف يفنده بيدال نفسه فيُحسن تفنيده ويد حضه تماما بحيث يتهاوى مثلما تهاوت الاعتراضات الأخرى. وهذا الاعتراض الذي يقول به الآن كثيرون عرضه منذ حوالي قرن من الزمان العالم جيوم شليجل. يقول شليجل: إنني لا أستطيع أن أقنع نفسي بأن شعرا مثل البروڤنسالي يقوم على تقديس المرأة، وإعطاء المرأة المتزوجة حرية كاملة في التعامل الاجتماعي، يمكن أن يكون مُستلهما من شعبٍ النساء فيه سجينات مثل الإماء. ويرد بيدال على هذا الاعتراض بقوله: ان هذه الحجة تبدو لنافي غاية التهافت، وهي الآن قد مُحِّصت من قبل الكثيرين الذين رأوا فيها غير ذلك. إن حقيقة المرأة المسلمة تختلف كثيرا عن هذه الفكرة التسطيحية فالمرأة المسيحية في البلاط البروڤنسالي - بالرغم من أنها كانت نموذجا مثاليا للمرأة الاوربية في ذلك الوقت إلا أنها لم تبلغ كل هذا القدر من الحرية، كما أن المرأة المسلمة لم تكن تحيا في كل هذه القيود المتخيلة. ويضرب بيدال أمثلة من مشرق الاسلام ومغربه تدل على أن المرأة المسلمة كانت تساهم بنشاط في الحياة الاجتماعية بل إنها كانت تجمع حولها مجالس الادب مثل الأميرة ولاّدة بنت المستكفي. وهذا الاعتراض الأخير - الذي سقط هو أيضا - يجرنا الى عقد مقارنة بين الشعر العربي - الأندلسي والشعر البروڤنسالي في هذا المجال.

موضوعات مشتركة :

من الاشياء التي تجمع بين شعراء العرب الاندلسيين وشعراء التروبا دور البروفنساليين وتدل - دون أدنى ريب - على تأثير الاوائل في المتأخرين نجد الحب العذري وهو ما يسمى في الشعر البروفنسالي EL amor Cortes يقوم على تقديس المرأة، وعُلوُ المحبوبة والطاعة أو الخضوع في الحب، والحب بدون مقابل. وكل هذه الأشياء نجدها مفصلة في كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم ولذلك يعترض بيدال على رأي جونروي في أن الحب العربي يقوم على الحسِّية، فيقول إنه بعد أن نشرت دراسات آسين بلايثوس عن ابن حزم القرطبي، وترجمات نيكل لابن حزم ولابن قُزمان أيضا، وبعد أن ذاعت دراسات جارثيا جوميث حول الشعر العربي - الاندلسي، وبعد ظهور كتاب هـ - بيريث H. Peres عن الشعر الاندلسي، فإنه لايمكن أن نتحدث الآن عن وجود حب حسي فقط في الشعر العربي يتعارض مع الحب العذري.

ويفيض العلاّمة بيدال في تفصيل هذا الجانب من الشعر العربي ويقارنه بمثله في الشعر البروفنسالي، ولكننا لانستطيع في هذه العجالة أن نلم بكل أقواله. ويكفي أن نذكر أبياتا لأحد خلفاء بني أمية في الاندلس يقول فيها :

عجباً يهاب الليث حد سناني
وأهاب لحظ فواتر الاجفان

ماضر أني عبدهن صبابة
وبنو الزمان وهن من عبداني

وعلى هذا النمط تأتي ابيات للشاعر البروفنسالي برناردي ڤينتادور يقول فيها : -

ياسيدتي العزيزة
إنني لا أطلب منك
إلا أن أكون
خادمك
سوف أخدمك
وكأنك سيدي

وأنتظر منك الجائزة المستحقة وأنا تحت تصرفك.
متواضع، مسرور، ونبيل..... الخ

ويعرض مينيندث بيدال أمثلة وحكايات تدل على احترام العرب للمرأة، وعلى المعاناة في الحب، التي تظهر في أشعارهم ويربط بين كل هذا وبين الشعر البروفنسالي كما يذكر نقاطا أخرى للاتفاق بين الشعرين مثل وجود الرقيب في أشعار جيوم التاسع وماركور وفي أشعار ابن قزمان فضلا عن مشابهات أخرى تدل كلها على تأثر الشعراء البروفنساليين بالشعر العربي الاندلسي.

ولاينسى منيندث بيدال أن يخصص فصلا عن انتشار عروض الموشح أو الزجل في البلدان الأوربية المختلفة مثل فرنسا وإسبانيا والبرتغال وإيطاليا، ويضرب أمثلة من كل بلد يعود بعضها للقرن السابع عشر الميلادي. وكل هذا يدل على أن تأثير هذا النوع من الشعر العربي على الشعر الاوربي قد استمر حتى فترة متأخرة من عصر النهضة الأوربية.

ولكن العلاّمة بيدال، يحذر في الخاتمة من المبالغة في الاقتناع بتأثير الشعر العربي الاندلسي على الشعر البروفنسالي، لأنه بالرغم من أهمية هذا الموضوع واستناده إلى براهين واضحة واكيدة، لاينفى وجود تأثيرات أخرى أدت إلى ظهور الشعر البروفنسالي مثل الشعر الشعبي الذي كان يدور على لسان المدَّاحين الشعبيين في العصر الوسيط والمقالات اللاتينية التي كان يكتبها الرهبان، وطبيعة الحياة في بلاط الملوك في ذلك الوقت، حيث كانت السيدة في العصر الاقطاعي تقوم بدور بارز في هذه الحياة الناعمة المرفهة، كما يشير بيدال إلى أن تأثير الشعر العربي الأندلسي لم يكن قويا إلا في عصر التروبادور ثم بدأت تظهر اتجاهات جديدة في عصر النهضة ظلت تتطور حتى وصلت بالشعر الى طريق العاطفة الطبيعية التي استلهمها عصر النهضة من العصر الكلاسيكي. وأخيرا يطرح العلاّمة بيدال هذا السؤال : هل كان ثمة عناصر رومانية أثرت على مقدم بن معافى القبري مخترع الموشحات؟ ويجيب على ذلك بأن المؤرخ الأندلسي ابن بسام قد حكى لنا أن مقدم كان ينظم شعره في لغة شعبية مختلطة بلغة الرومانث التي كان يتحدث بها المستعربون الاندلسيون وهذا الخلط بين اللغة العربية واللغة الرومانثية يدل على وجود تأثير لقصائد غنائية شعبية كان يتغنى بها مسيحيو الأندلس على هذا الشاعر الذي اخترع الموشحات، وبالأخص فيما يتعلق بالمركز، وهو عنصر غريب على الشعر العربي. كما ينقل بيدال رأي المستعرب المشهور خوليان ريبيرا الذي يقول بأن مقدم بن معافى لم يستلهم شعرا رومانثيا أندلسيا وإنما استلهم شعرا كان يدور على ألسنة بعض أهالي جاليسيا (منطقة في شمال إسبانيا) - المقيمين في الأندلس، وكان هؤلاء الجاليسيون، بشكل خاص يمثلون أكثر الطوائف الأخرى تواجدا في الأندلس، ولكن بيدال يرفض هذا الرأي لأنه يتعارض مع ما اشتهر من أن أهل الاندلس هم اكثر شعوب اسبانيا قدرة على إبداع شعر غنائي شعبي على امتداد العصور. ونحن معه تماما في هذا الرأي لأن منطقة الاندلس عادة يخرج منها بالفعل أعظم شعراء إسبانيا، ثم إنها أشهر مناطق إسبانيا بالغناء والفلامنكو والفن وغير ذلك مما يأتي مستلهما روح الشعب وعبقريته الخلاّقة.

أعداد المدفع ١٠٦

د. نجم عبدالله كاظم

تبرز صعوبة اساسية امام كتاب رواية الحرب، وهي الكتابة في موضوع لا تملك له تراثاً محقباً؛ ولا نريد ان نبالغ في تضخيم هذه الصعوبة امام حقيقة وجود تراث عالمي وعربي ـ والأخير محدود نسبياً ـ في هذا المجال. الى جانب هذا تبرز صعوبة ثانية امام الروائي الذي يريد ان يعالج موضوعاً يتصل بالحرب الدائرة الآن، الا وهي ان هذه الحرب لا تزال تجربة معاشة وغير منتهية، وهي كموضوع يتناوله الكاتب تكون محل تحكم عاطفته وردود أفعاله التي كثيراً ما تكون سريعة او غير موضوعية طالما انه يكتب عنها وهي لما تزل مستمرة وتمسه بكل صغائرها وتؤثر عليه وعلى كل ما حوله، وبالمقابل يؤثر هو بدوره ـ كفرد من مجموع الجماهير وربما كمقاتل ـ عليها. واذا كان الجانب الثاني غير ملموس بشكل واضح فانه يكون كذلك حين يمارس الكاتب عملياً فعل الكتابة في هذا الموضوع وهو واع لعملية التأثير، ذلك ان العمل الروائي بطبيعته يحتاج الى فترة استقرار طويلة وتفكير متواصل والى إمكانية تامة لرصد التجربة من الخارج ليمكنه بذلك السيطرة على خارطة العالم الذي يريد رسمه في روايته، والذي يفترض ان يكون الواقع او الاصل الذي يخرج منه متضحاً وغير متغير، وأنّى يتحقق ذلك بغير ان تنتهي التجربة، وتبتعد قليلاً او كثيراً عن زمن كتابة الرواية، ولذا نقول ان الرواية الأنضج فنياً ستظهر بعد الحرب، مع وجود الاعمال الناضجة الآن لكتاب مثل عادل عبدالجبار، عبدالخالق الركابي، وهشام الركابي، وخضير عبدالامير.

وهشام الركابي يقف بين هؤلاء متميزاً متخلصاً ببراعة من السقوط في كتابة عمل عادي حين كتب «أعداد المدفع ١٠٦»، بعد مرور اكثر من خمس سنوات على ظهور روايته الأولى (المبعدون). في الواقع ان الركابي لا يبتعد نفساً وفناً في عمله الأخير عن تجربته الأولى، مع فارق ان الأجزاء الأولى من روايته الثانية تفتقد عنصر الشد الذي عرفناه في (المبعدون)، وهذا ـ على اية حال ـ لا يصل حد ان يكون عيباً، اضافة الكاتب الى تخلّص في حوار (أعداد المدفع ١٠٦) من المأخذ الوحيد الذي يسجل على الرواية الأولى، وهو عدم انسجام الحوار لغة وفكراً واسلوباً مع طبيعة الشخصية ومستواها وهذه ـ كما هو واضح ـ حسنة تضاف الى الرواية الجديدة.

موضوع الرواية إذن هو حربنا مع العدو الايراني معكوسة من خلال اربع شخصيات محورية تبتدىء الرواية وتنتهي بهم. وإذ تبتدىء الرواية بدايتها الهادئة البعيدة حدثاً عن الحرب حين يتوجه اربعة جنود لاستلام واجبهم الجديد كمفرزة في موقع مدفع ١٠٦ في الخطوط المتقدمة من الجبهة، فان الحرب كانت حركة خلفية تنبّيء بانها قادمة.. «ومن مكان ما، بعيد وغامض، كان صوت انفجار قذائف المدفعية الثقيلة يصل ضعيفاً واهناً مجرداً من كل رعب او دمار، وكأنه مجرد لطمة كف بجدار رقيق» ـ ص ٨ ـ واذ تتبدل الأحداث ومواقعها بحركات متقطعة ومتسلسلة ومتحولة من شخصية الى اخرى، كتنقل حركات السيمفونية المترابطة عضوياً، فان الحركة الأولى ـ الحرب وصداها ـ حين لا تبرز كحركة اساسية، تبقى تدق بطبولها البعيدة خلف الوجه الظاهر لتطور الأحداث.

الشخصية الأولى التي تطالعنا من الشخصيات الأربع الرئيسة هي شخصية الجندي الأول (عنيد دوّاس) الذي يستحوذ على المساحة الأكبر من الرواية، وهو آمر المفرزة، شاب في العشرين من عمره، مثالي في التزامه العسكري ودقيق في اداء اي عمل يوكل اليه. هذا المقاتل يعيش ازاء مثاليته هذه صراعاً بين وعيه بضرورة الصرامة التي يجد نفسه مرغماً على اتباعها في توزيع الواجبات العسكرية على جماعته وبين انسانيته التي تتداخل احياناً مع ضرورة الضبط العسكري لتليّن من شدته مع زملائه الجنود؛ وكان هذا الصراع كثيراً ما ينتهي الى غير مايتمنى عنيد أن يكون، كما في ذهاب المقاتل (عبدالله) الى مقر الفوج لمقابلة شخص يكتب له رسائل الى ابيه وعمه حول قضية زواجه رغم معارضة (عنيد) لذهابه، وكما في اصرار (لطيف) لنقل (ناظم) الجريح عاصياً بذلك آمر مفرزته بعدم الاقدام على ذلك، لأحتمال المواجهة مع افراد العدو المتسللين المنتشرين في كل مكان. ان الكاتب هنا لم يكن عاطفياً ليغلب انسانية (عنيد) دائماً، ولم يكن مثالياً ليبرمج الالتزام العسكري في كل الظروف، بل كان واقعياً، وترك شخصيته تتصرف بحرية ولم نكن لنرى اليد الذكية التي هي ـ في الواقع ـ وراء هذه التحركات.

(عبدالله حسين) ـ الشخصية الثانية ـ قروي وذو أصل بدوي. والواقع ان رسم الكاتب لهذه الشخصية يعكس شيئاً من الاضطراب، فقد ابرزها الكاتب، في الفصل الأول، شخصاً مترهلاً متكاسلاً وموضع ممازحات ـ غير بريئة احياناً ـ من قبل رفاقه [انظر الصفحات ١٩، ٢٠، ٣٨، مثلاً]، بينما يعود ليظهره لنا، ومن خلال استخدام الفلاش باك والتداعي، بدوياً نقياً، بل وجاداً وعصامياً في مراحل حياته الأخرى. وتعزز هذه الصورة الفصول الأخيرة من

الرواية حين ينسى الكاتب الصورة التمهيدية للشخصية التي واجهنا بها في البداية حين تبدأ سلسلة سلوكيات عبدالله تتخذ طابعاً آخر تماماً: شخصية جادة، صادقة مخلصة ومدافعة عن قضية وعن وطن وأصدقاء؛ وتتوج هذه الصورة بالاستشهاد الذي اقدم عليه (عبدالله) دونما اي تردد. واذا كان هناك ثمة تبرير لجانب من هذا الاضطراب في صورة هذه الشخصية فلربما يكمن في حقيقة ان العراقي قد ضحى باخلاص واستبسال حين تعرضت كرامته وأرضه للخطر.

أما الشخصية الثالثة (لطيف منصور) فتحتل، وكما اراد لها الكاتب، موقع صدارة المجموعة، سلوكاً وتعاوناً مع البقية وتضحية في سبيل الرفاق. فلطيف الى جانب التزامه الاخلاقي وسلامة تصرفاته مع اصدقائه قبل خوض المعركة الفعلية، لم يتردد والمعركة محتدمة في الاقدام على تنفيذ محاولته الخطرة في نقل رفيقه المصاب (ناظم) في سيارة المدفع مغمضاً عينيه ـ ولعل في ذلك عدم انضباط عسكري من جانبه ـ عن أخطار المواجهة مع افراد العدو المتسللة، وفعلاً كانت هذه المواجهة أو المحاولة نهايته، ولكنها لم تكن، على اية حال، نهاية سهلة وسريعة، اذا استشهد مقاتلاً ومدافعاً عن الوطن وعن رفيقه.

الشخصية الأخيرة هي شخصية (ناظم) الشهم وعاشق قريته (مشيميش) ونخيلها، وهل النخلة هنا الا الوطن؟! وكيف لا يعشقها وهو الذي ولد في ظل نخلة. ان عشق ناظم هذا للنخل يتسع ليشمل بدفئه الأهل والارض والأحبة والاصحاب حتى نرى ذلك العشق وقد وصل حد الاندفاع غير الصحيح احياناً فهو لا يتردد عن اداء مهمة ولا يتقاعس عن اداء اي خدمة لجماعته، حتى جاءت اصابته بشظايا قذيفة، وهو في اندفاعاته هذه، حين لم يكن محترزاً بما فيه الكفاية؛ لقد انتهى هو الآخر شهيداً، ولكنه ابى ان ينتهي برصاص العدو فأصر على ان يأخذ مسدس (لطيف) حين حاصره الاعداء، لينهي حياته بنفسه.

ان الركابي يمتلك، ولاشك، مقدرة جيدة على التعامل مع شخصياته. وتبدو سيطرته شبه تامة على تحركات هذه الشخصيات وتطورها دون ان تظهر شخصية الكاتب الا بشكل طفيف ومحدود ولا يتحول الى تدخل مباشر الا في نقطة واحدة سنذكرها لاحقاً. كما وانه ينجح في خلق التوازن المطلوب بين الشخصية في سلوكها وبين عالمها الداخلي الذي يتساوق في نموه وتطوره وتبدل مشاهده مع العالم الخارجي للشخصية ومجرى الأحداث. ولعل أحلى ما يحضرنا هنا ذلك التصاعد الجميل لأحاسيس (عبدالله) ـ نهاية الفصل الثاني ـ وهو يتابع أصدقاءه في عزلتهم الجديدة المؤقتة وفي الضجر الذي بدأوا يحسونه وهم يتذكرون الأهل والأحبة والأرض التي يبتعدون عنها وهم داخل العمق الايراني:

«ولسبب ما جال عبدالله بعينيه على وجوه رفاقه الثلاثة مقلصاً فمه بضيق. . لقد انطبعت نظراته على حين غرة بذهول حالم اليم، واسبغ ذلك على وجهه حزناً قهاراً. ودون ان يعرف لماذا، تنفس بعمق ثم فتح فمه لمرتين واطبقهما. وأخيراً وبدون ادراك كامل لما فعله، انفلت صوته من حنجرته



قوياً، ابح ولكنه حسن بعض الشيء:

«ثم فجأة، وكما بدأ منذ وقت قصير، توقف صوت عبدالله عن الغناء. سكن، بيد ان الملجأ ظل لفترة اخرى يرن، كما لو نسي نفسه. ظل الجنود الأربعة يطبق عليهم صمت غريب ثقيل، ويشدهم ذهول لا يقهر، وكأنهم اسرى حالة خاصة لم يعتادوها على الاطلاق» ـ ص ٥٧ ـ ٦٠.

ولعل في سخط المجموعة المنعكس في صرخة لطيف بناظم الذي دعاه للعب الدومينو «اللعنة عليك وعلى الدومينو. وعلى هذه الحياة السخيفة» ـ ص ٦٠، شيئاً من السلبية، ولكنها السلبية المبررة بعوامل موضوعية، نقول لعل في هذا السخط بذرة النمو والتحول بهذه المجموعة بأحاسيسها الملتاعة الى العنف الايجابي ضد العدو الذي سنتلمسه في النصف الثاني من الرواية متمثلاً في مبادرة كل واحد من المجموعة لعمل اقصى ما يستطيعه دفاعاً عن الوطن ودحراً للعدو.

واذا ما تناولنا البناء والتكنيك الفني للرواية نجد ان الركابي ـ كعهد نابه في روايته الأولى ـ المبعدون ـ ذو عدة ومقدرة متميزة في بناء فني متكامل. لقد قسم الكاتب روايته الى ستة فصول كبيرة، كل فصل منها مقسم الى اقسام صغيرة ـ ومع ان كل فصل ـ باستثناء الفصل الخامس الذي له خصوصيته ـ يبدو مكرساً بأجمعه او في اغلب اقسامه لاحدى الشخصيات الأربع، فان هذه الشخصيات الرئيسة تبقى كمجموعة لا تفارقنا سواء كان ذلك من خلال الشخصية التي يجري التركيز عليها او من خلال الأقسام التي تكون فيها الشخصيات الاربع بأجمعها هي المحور. واذ تتتابع الفصول الأربعة لتقدم لنا احداثاً روائية من خلال حركة الشخصيات الرئيسة، فان الفصل الخامس يبدو في مجمله زائداً وغير مبرر الا بحدود كونه يقدم صورة بانورامية للمعارك الدائرة، وهذا ما كان بالامكان تقديمه من خلال تضمين اهم احداثه في الفصلين الرابع والسادس لتجنب ترك الكاتب المفاجيء لشخصياته المحورية بشكل كلي كما حدث فعلاً. لقد ترك الكاتب الخط الحدثي ـ الدرامي لينقلنا الى مقر الفوج الذي يدير المعارك

الذي يخلو من اي من شخصيات الرواية مما قطع التطور الدرامي لها ليعود فيها بعد ويستأنف ذلك في الفصل السادس الأمر الذي اوقع الكاتب في خطأة فنية كان بامكانه تجنبها. نقول ذلك مع ان الفصل بحد ذاته كان جميلاً ومحكم البناء، اضافة الى ان حشر مثل هذه الفصول الزائدة أمر استعمله كتاب عالميون مثل شتاينبك، لكن كاتباً مثل شتاينبك كان يتعمد ذلك لخلق موازنة معينة هي موجودة في عمل الركابي، اضافة الى ان تجربة هذا الكاتب الأمريكي كانت مصدر اعتراض الكثير من النقاد.

من الوسائل التكنيكية التي استخدمها الركابي في (اعداد المدفع ١٠٦) التداعي والفلاش باك. والتداعي لدى الكاتب يبدو لنا في اغلبه مرسوماً ومخططاً ومنظماً مما يعني تهيئة الكاتب له، بمعنى انه لم يكن تداعياً حراً وتلقائياً، وذلك طبعاً أمر وارد جداً ومستخدم من قبل كتاب كثيرين. في اجزاء معينة من الرواية كانت حالة نفسية معينة تدفع الشخصية بتلقائية لايبدو فيها تأثير الكاتب واضحاً، نحو التأمل والاستغراق في الماضي، وفي اجزاء اخرى كان الكاتب يلجأ الى الفلاش باك (المباشر) لينقلنا الى ماضي الشخصية متوسماً اتمام رسم الشخصية من جهة، وخلق معادل موضوعي للشخصية ضمن حالة معينة او اثناء وقوع حدث معين لها من جهة ثانية. ونسجل هنا اعتراضاً على الحاح الكاتب احياناً في استخدام الفلاش باك مما يزيد على حاجة العمل فناً او موضوعاً او حدثاً او شخصيات، فنحن نعرف ان صورة الماضي وتاريخ الشخصية يكونان ضروريين حين ينيران اللحظة الحاضرة او يساهمان في رسم الشخصية او يكملان خط الأحداث الحاضرة او يكونان في موضوعيهما متجاوبين مع حالة نفسية معينة لتلك الشخصية، وهذا كله يعوز بعض حالات لجوء الكاتب الى الفلاش باك، كما اشرنا الى شيء من ذلك سابقاً. لكن ذلك لا ينسينا طبعاً تلك النقلات الجميلة بين الماضي والحاضر والتي نفذها الكاتب مع أغلب الشخصيات.

ان الكاتب يستخدم في ذلك كله، وفي عموم الرواية، لغة بسيطة ولكنها جميلة ومتماسكة، وهو يمنح كل شخصية ايضاً اللغة المناسبة لها الأمر الذي جنبه - كما أشرنا - عيب حوار الرواية الأولى. ولعل من المهم، فيما يتعلق بلغة الكاتب وبتداعياته، ان نشير الى مقدرة الكاتب الوصفية المتميزة. ان الركابي يكاد ان يرسم لوحات لما حول الأحداث، تعينه في ذلك هذه اللغة المطواعة الجميلة والمعايشة التي يبدو انه يمتلكها للمواقع الحقيقية التي استوحاها لأحداث الرواية، وهو في غالب صوره هذه ينجح في رسم توازن فني يساعد على تنوير الحدث الدرامي اولاً، وتنوير دواخل الشخصية ثانياً ويقدم اضافة الى ذلك قيمة جمالية.

بقيت ملاحظات اخيرة نذكرها.. اولاها ان العدو لا يظهر عملياً الا بشكل محدود وفي نهاية الرواية بالذات، ومع ان ذلك يقلل من عوامل خلق المواجهات التي تهيء بدورها صراعات تزيد من عنصر الشد، فان الكاتب استطاع، وبنجاح ملحوظ، شدنا بشكل تدريجي من البداية الهادئة للرواية وتدرجاً مع تنامي الاحداث وتصاعدها في الاقسام التالية وتتويجاً بالمواجهات الأخيرة في الفصلين الرابع والسادس حين تقع المعارك الحقيقية وتتحقق المواجهات وتتصاعد احتمالات التعرض للخطر والاستشهاد والتضحية. كل ذلك يحدث مصحوباً بحالة الانتظار والتربص والخوف الذي نعيشه ونحن نتابع كل شخصية الى ان نجدنا والشخصية الوحيدة التي بقيت (عنيد دواس) بعد استشهاد بقية رفاق السلاح.

الملاحظة الثانية هي ان الكاتب قد خرج في مرات معدودة عن موضوعيته التي حافظ عليها على امتداد روايته، وكان الخروج - بشكل خاص - في استخدام ضمير المتكلم مثلاً مع بعض المفردات (جنودنا، قواتنا، جيشنا... الخ) مما سبب مأخذاً فنياً حيث ان ذلك قد ادخل شخصية الكاتب المختفية اصلاً والحيادية - كما يجب ان تكون - في عالم الرواية ليصبح طرفاً معنياً، ان صوت الكاتب هو اصلاً ليس من اصوات الرواية وعليه فكان يجب ان يختفي كلية.

عدا ذلك لابد ان نشيد بانجاز الكاتب لروايته التي تعد بحق واحدة من احسن روايات المعركة التي ظهرت خلال السنوات الثلاث الأخيرة، ساعدت الكاتب في تحقيق ذلك مقدرته الواضحة، والتأني والصبر والنفس الطويل التي يفتقدها الكثير من كتابنا، والمعايشة الفعلية، على ما يبدو، لجبهات القتال. والرواية، بعد هذا، اضافة نوعية لجهود الكاتب الروائية والقصصية اولاً وللتراث الروائي العراقي ثانياً.

الحداثة : فعل انساني ام ابتزاز شكلي ؟

فاروق يوسف

هل وقعت الحداثة ضحية لسياقاتها الشكلية المتغيرة ـ ورفضها القاطع لمبدأ الاتباع بحيث اصبح هاجس الاتيان بالجديد هو المسيطر على اي فعل فني؟

هذا السؤال يشغل الكثيرين وبالاخص اولئك الذين جعلوا من الحداثة القضية الاهم التي يدافعون عنها ـ ويقفون من اجلها بكامل جهدهم وقوتهم امام التيارات السلفية التي وجدت في سيادة الهم الشكلي على كثير من التجارب التي انتسبت للحداثة مثلباً يؤكد العزلة التي تعيشها فنون هذا العصر على جميع الاصعدة، وبالذات الصعيدين الاجتماعي والتأريخي.

في البدء ـ ينبغي التأكيد على اهمية ان تكون نظرتنا الى الاهداف الفعلية للحداثة غير قائمة على اساس الفصل بينها وتكريس عزلة اي منها عن الاهداف الاخرى فالحداثة، اصلاً قائمة على اساس الوحدة الموضوعية لاهدافها ـ واذا ماكانت الاهداف الشكلية قد اخذت حيزاً كبيراً من اهتمام الجمهور لغرابتها ـ ولكونها الحاجز الاول الذي يصطدم به المتلقي وهو يحاول اجتياز المسافة الفاصلة بينه وبين العمل الفني ـ فان المرحلة التالية من التلقي تكشف عن ان الاهداف المضمونية او الموضوعية لاتقل اهمية او وضوحاً، وسط توحد الفنان الحديث ـ شاعراً ام رساماً ام نحاتاً .. الخ للوصول الى الحقيقة وتأكيدها بطرق مختلفة عن تلك التي تبعث قديماً والتي تعتبر من وجهة نظره طرقاً عاجزه ـ عن النهوض، ومواجهة اعباء الشرط الموضوعي او الشرط الذاتي في هذا العصر.

ان قيمة العمل الفني ـ هنا، لاتنبع من استبداد الرغبة في المغايرة والاختلاف الشكلي لدى منتجه ـ واذا ماكان انتاجنا سبلاً للوصول الى حقيقة مغايرة لتلك التي اتبعها اسلافنا ـ هو غاية في حد ذاته ـ فان ذلك لايعني بالضرورة اننا قادرون على ترك بصمات ثابتة كتلك التي تركها الاسلاف الذين نرغب في تحديهم بعد ان اعلنا العصيان عليهم.

ان اسلوب الحياة ذاته في تغير مستمر ـ دون ان يعني ذلك احداث تغير اساسي في جوهر الحياة.

فالحياة من حيث الجوهر بعيداً عن الصيغ التي تتخذها هي ذاتها منذ بدء الخليقة حتى اليوم.

الاختلاف قائم على اساسي تفسيرنا او انحيازنا لمبدأ دون سواه لممارسة دون اخرى. وفي هذا نضمن الاستمرارية بتجنب الانقطاع. فحين نحاول في ثورتنا على اسلوب الحياة المتبع او اسلوب التعبير عنها في ذات الوقت ـ ان نضع كل المفاهيم السائدة موضع التساؤل ـ فذلك لايكشف عن رغبتنا في الغاء هذه المفاهيم او القفز عليها وتخطيها بدون مبرر، بل انه يكشف عن رغبتنا في البرهنة وبوسائل مقنعة ومفيدة على عجز هذه المفاهيم وعدم جدوى استمرارها وبالتالي ضرورة قبرها، وقد يلحق بمحاولتنا الفشل ـ وتعود الى الدورة ذاتها.

يقول محمد عابد الجابري: النهضة، في حقيقتها التأريخية ماهي الاستعادة القدرة على امتلاك العالم فكرياً والتأثير عملياً، وهذه الاستعادة لاتصبح ممكنة الابتكسير قوقعة المفاهيم القديمة، التي سجنتها وحنطتها وافقدتها الصلة الحية بالواقع المتجدد وعند تكسير هذه القوقعة يتضح ما اذا كانت المضامين القديمة لتلك المفاهيم قابلة.لان تبعث فيها الحياة في صورة جديدة ام انها قد ماتت ويجب بالتالي ان تدرج في لائحة الموت.

وفي الفن ـ فان كل من مايطمح اليه الفنان الحديث هو ان يحرر قدرة الانسان المعاصر على الفعل والانفعال بهذا الفعل من يقودهما التي هي ليست الا الطرق المتبعة في التعبير عنهما ـ والتي تحولت يوماً بعد آخر الى اقفاص مغلقة وذلك نتيجة لانحدارها وتراجعها امام تطور قدرات الانسان على الفعل والانفعال وبقائها خارج هذه التطور.

فالحداثة من حيث المبدأ، هي تجسيد لهدف مطلق وهي في ذات الوقت التعبير الامثل عن السعي باتجاه هذا الهدف وتحقيقه وبشكل اكثر تحديداً فان الوسيلة فيها هي امتداد للغاية، وكذلك الامر بالنسبة للغاية وليس هنالك ادنى تناقض بينهما.

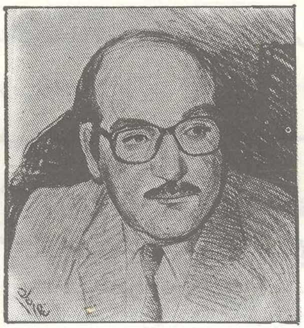
فالهدف المطلق قد سمح بازدهار تعادية مطلقة في اساليب الوصول اليه ـ وهذه التعددية دفعت الفنان الحديث بعيداً عن الشعور باليأس ان هولم يلامس اهدافه ملامسة حية ـ ومشخصة ـ فحينها يمكنه القول ـ ان هذا الهدف غاية لاتنال. وعلى الصعيد ذاته ماتزال الحداثة قادرة على ان تشبع رغبة الانسان في التطلع الى المجهول وفي التعرف على حالاته الانساني الدفينة في اعماق سحيقة من نفسه ـ واذا ماكان اتصال الانسان بالطبيعة قد انقضى كما يؤكد ذلك عالم النفس (يونغ) وانقضت معه الطاقة الانفعالية العميقة التي يؤمنها هذا الاتصال الرمزي ـ فلقد أمن الفن الحديث للانسان اتصالاً حديداً يعيد اليه تلك الطاقة الانفعالية المفقودة ـ ولم يكن ذلك، سوى الاتصال بالنفس ـ واستحضار رموزها ـ وتشريح وعناصرها.

لقد اصبح من الصعب حقاً، تبعاً لذلك، ان يقال ان طريقة ما هي اكثر تعبيراً عن الوصول الى الهدف منطلقين في ذلك من نبذنا للسهولة والافكار الجميلة والمشاعر الرقيقة التي قد تدفع بنا الى السطح.

فاختلاف البشر في التعبير عن مشاعرهم ورؤاهم تبعاً لاختلاف تجاربهم، يضعنا في صلب اشكالية الغياب الكامل للنظام السائد ـ فليس هنالك ادنى حاجة لان يسود نظام جمالي معين نظراً لان هذا النظام لايمثل إلا سياقاً تجريبياً محدداً قد يتقاطع مع سياقات تجربة مجاورة. . ومن هنا فان الحداثة تشكل حالة رفض قاطع لسيادة اي نمط قسري في الكتابة.

ان اسلوب العمل المتحرر الذي اتبع ومنذ بداية هذا القرن ـ قد ولد معه لدى الفنانين تقبلاً رائعاً للاعمال الفنية المفتوحة، التي يكمل بعضها البعض الاخر، اويؤدي بعضها الى البعض الاخر ـ اي ان العمل الفني قد يلد في رحم عمل فني اقدم منه ـ ولايكون بالضرورة متطابقاً معه او شبيهاً له كما هو الحال بالنسبة للبشرية. ان الخطاب المفتوح ـ يتطلب جهداً اكبر من ذلك الجهد الذي يتطلبه الخطاب المغلق فالأخير موجه لجمهور معين، في زمان ومكان محددين ومن اجل غايات واهداف مباشرة وهو لذلك اكثر التصاقاً بزمنه وتعبيراً عن ضروراته لاالفكرية فقط، بل والتقنية ايضاً فكل عنصر فيه وضع في حركته على اساس مايؤديه من قوة دفع باتجاه الجمهور.

وعلى النقيض من ذلك تماماً، يكون الخطاب المفتوح. فهو متعدد الانتماءات والولاءات فتطلعه للمستقبل، مثلاً، لايمنعه ابداً عن التطلع باتجاه الماضي والعمل على تكريس جزء من مظاهره، وادامتها والحيلولة دون انقراضها او تعرضها لعوامل الابادة فهو الوسيط الذي تتفاعل فيه جميع الازمنة ـ ومن هنا ـ فان العديد من الاعمال الفنية المكرسة على اساس انتمائها للحداثة ـ تصلح لان تكون نقطة انطلاق لاعمال فنية اخرى ـ بغض النظر عن زمنها.


محمد عابد الجابري

اما يزال كاندنسكي ـ في الرسم ـ يثير فينا رغبة الوصول الى الشكل الصافي؟ ثم، الا يزال العديد من الشعراء الشباب، في الوطن العربي ـ يجدون في السياب الخيمة الثابتة التي من شأن دخولهم اليها ان يشكل عامل بعث لرجفة الشعر في او صالهم؟

لقد فتحت الحداثة الازمنة امام الفنانين.

ولم تعد اهمية العمل الفني رهينة بامتثاله لعصره ولواقعه الفيزيائيين ـ فالزمن الجمالي للخطاب الحديث، هوزمن مفتوح ـ كذلك الواقع الذي يتناوله، لايخضع لشروط تأريخية محددة سلفاً.

ان الفنان الحديث وهويقود سفينته باتجاه هدف مجهول انما يمتلك قدرة لامثيل لها من الصبر في محاولته استخدام كل مايجده في طريقه لتجسيد مثاله الجمالي، الذي هو صورة متخيلة، بلا ادنى شك. وهو يمتلك من الثقة بالمجهول قدرا مشابهاً، ومثله في ذلك مثل البحار في تعامله مع المحيطات، والفلكي في تعامله مع العمق الكوني، واخيراً، الذات في تعاملها مع الخالق.

وهنا، اود ان امر مروراً سريعاً على ابرز النقاط التي ذكرتها ـ وذلك لغاية ساوضحها فيما بعد.

- ان الحداثة قائمة على اساس الوحدة الموضوعية لاهدافها ولافصل بين اهدافها الشكلية والمضمونية والموضوعية.
- الحداثة تجسيد لهدف مطلق ـ وهي في سعيها نحو تحقيق هذا الهدف ـ قادرة على ان تشبع رغبة الانسان في التطلع الى المجهول، في الوقت الذي تكون فيه قادرة على اشباع حاجته في التمتع بالجمال وصياغة، ردود افعاله المختلفة.
- الحداثة الحقيقية تضع كل المفاهيم السائدة موضع تساؤل ليس رغبة في الغاء هذه المفاهيم والقفز عليها ـ وانما من أجل اختبار قدرتها على الاستمرار من عدمه.
- قيمة العمل الفني الحديث لاتنبع من استبداد رغبة المغايرة والاختلاف الشكلي.

● اي طريقة للتعبير - مهما كانت حديثة، لابد ان تتحول في يوم من الايام الى قيد، وقفص مغلق، ينبغي كسره والخروج منه.

● التعـددية في الاشكال - انعكاس طبيعي لغياب الشكل السائد، الذي تقف الحداثة منه موقف المناهض والمندد دائماً.

● اخيراً، فان انفتاح العمل الفني الحديث على الازمنة اسقط الاسطورة التي تقول: ان العمل الفني الجيد، هو الذي يعبر على عصره، او يكون انعكاساً.

قد يظن، انطلاقاً مما ذكرناه ان الامر قد فلت نهائياً، ولم يعد هناك اي قانـون يتحكم بالعمليـة الفنيـة. وهـذا مايحمله السلفيـون محمـل الجـد، متصـورين ان بامكـانهم استخـدام واحدة من خصائص الفن الحديث كسلاح لهدمه ولتقويض بنائه من الداخل. او على الاقل تصويره للمتلقي على اساس كونه لعبة لايحترم فيها اي شرط واي قانون قد تكون المبالغة اوسوء الفهم، اذا لم نقل سوء الظن وراء كل هذا وقد يكون استشراء النصوص او الاعمال الفني الرديئة التي تنتشر او تعرض في ظل شعارات الحداثة المعلنة سبباً في ذلك. ولجدني، هنا، مضطراً الى التـذكير بان المواهب الضعيفة او الفاسدة كانت موجـودة على الـدوام - ووجـودهـا لايمكن ان يشير الى الى ضعف في بنيـة المـدارس الفنيـة التي يدعي اصحـابهـا الانتمـاء اليها، فالمسألة، تأخذ طابعاً قدرياً اكثـر ممـا نتصـور، وقـدر الحـداثة، ان يكون ادعياؤها مرئيين اكثر مما يجب - غير ان بروزهم السريع والمباشر على السطح - حالة مفيدة على المدى المستقبلي. بقـدر ماهي ضارة على مدى الحـاضر فمن يتذكر الغليان الشعري والقصصي الذي ساد الاوساط الادبية في العراق اثناء العقد الستيني - لابد ان يتذكر مئات الاسماء لكتاب وشعراء، صوروا للاخرين انهم يقفون في صميم اشكالية الحداثة، من خلال رفعهم المستمر لشعاراتهم، ومناداتهم الدائمة من اجـل التغيـر. غيـر انهم سرعان انطفأوا، وبهتت صلتهم بالحداثة، ولم ينجح في الخروج من خرم يقال، الا النزر القليل منهم. حيث مازالت هذه الفئة التي اكـدت من خلال الفعـل الابـداعي المتطـور والمتنـامي حقيقـة ودقـة انتمائها للحداثة، واصل الابداع - وفتح الطرق الجديدة باتجاه الهدف.

مااقصـد توضيحـه هنـا - ان بروز حالـة من الاتكـاء على انجازات الحداثة الشكليـة واستخدامها كقوالب جاهزة وكمفاهيم غير قابلة للنقص، لايمكن ان يعد تهمة تلصق بالحداثة.

فالمـواهب الـرديئة والفاسدة كانت موجودة دائماً، هذا من جهة - ومن جهة اخـرى - فان تصـور البعض ان الحـريـة، التي حملتها الحداثة معها كقضية، واعتمـدتهـا وسيلة وغـاية في ذات الوقت - قد فتحت الباب على مصراعيه امام كل من شاء الدخول الى عالم الابداع - يعد تصوراً خاطئاً - استناداً الى النوايا التي تقف وراءه والاهداف المتوخاة منه.

فمن المعـروف جيـداً ان الابـداع - في ظل مفاهيم الحدثة المتغيرة لم يعد حكـراً على فئة معينـة، دون فئـات اجتمـاعيـة اخـرى - ولم تعد هنالك قضية اومشكلة او معضلة، تقع خارج ارادته - او قدسيته بشكل اوضح. وهذا في حد ذاتـه. انجـاز كبير لايمكن الاستهانة به لاعلى صعيد فهم تأريخية الادب - ولا على صعيد قياس مداه الاجتماعي.

وكـانت الحـريـة - واحـدة من اهم الاشكـالات - التي شغلت المبـدعين واكثـرهـا قدسيـة ونـالت القـدر الاكبـر من اهتمـامهم، وشغلت حيزاً كبيراً في اثـارتهم ودفعهم باتجـاه تكريسها كمبدأ انساني وفني لابد من وجوده. واخيراً، اقول - ان لاحداثة بدون حرية - ولا حرية بدون تعددية في التوجه الى الحياة وقبولها والاعتراض عليها ومن ثم التعبير عنها.

ليس كل ما يُكتب أدباً

سامي محمد

المعارك الادبية عادةً عندما يفشل الابداع في تلطين حاجاته الثقافية وقوانينه المرسومة له وفق الضرورة وحسب معادلة المنبه والاستجابة.

والواقع، إنّ بأستطاعتنا ان نختلق معركة ادبية في أي موضوع وفق تبرير بسيط له صلة بتأويل ثقافي او فكري يتخذ لنفسه زاوية تناول تتحكم فيها درجة وعي الاديب ونظرته الى مفردات الادب ودوره وطبيعته الى جانب مقومات أخرى تحسب على درجة اخلاص الكاتب للشروط الموضوعية أو الذاتية لقانون الابداع في الصيغ المتحولة باستمرار التي تفرضها قاعدة المنفعة المتبادلة بين عناصر الواقع الموضوعي وبين المقاصد الثقافية التي تتباين في احترامها الى ثوابت الادب ومتغيراته.

ومع ان لهذه المعارك الادبية ظرفها وحجمها وفائدتها في تشخيص حالة وتفسير مفهوم على اساس من تلاؤمه مع السياق الادبي السائد في فترة ما فانها لايمكن ان تحسب، الا بدرجة واطئة على تاريخ الادب ونظرية النقد لانها ليست ضرورة ابداعية مفروضة علينا بالحتم بقدر ما هي حاجة آنية تستدعي تصحيحاً في فهم معين وتأصيلاً لمصطلح وانحيازاً الى موقف دون غيره.

وهذه المعارك، اذن، تنبيء عن قصور في التصور العام الى النظرة الى العالم بشكلها الشمولي. لانها بحد ذاتها عكازات عرجاء هشة لا تستطيع حمل اصحابها نحو قضايا الثقافة الرئيسة وجوهرها الحقيقي الذي يفترض فينا ان نؤدي دورنا بالشكل الذي يؤهلنا ان نضيف وان نتلقى باستمرار قناعات جديدة ذات حجم حقيقي لا تنخر مساماته ادعاءات ودعاوى طارئة تقع على رصيف الشارع الثقافي.

وادبنا العربي، شأنه شأن آداب اخرى، حافل بالمعارك الادبية التي قد تدوم زمناً ليس بالقصير تبرز فيها بعض الملامح الخاصة بالعصر الذي تنتمي اليه، وربما تكون اكثر من ذلك، بمعنى انها قد تعطينا جوانب ابداعية ونفسية تساعدنا على فهم طبيعة حقيقة ادبية وما تحمله من خصائص.

غير ان تلك «المناوشات» الادبية تنطوي على غرض مؤصل وعلى هدف يعيه طرفان معنيان. وليست بعيدة عن الاذهان المعركة الادبية التي جرت بين طه حسين وكل من محمود امين العالم وعبد العظيم انيس، على سبيل المثال. كما اننا لابد ان نستذكر في هذا المجال الحملة الفكرية التي شنها صادق جلال العظم على ادونيس قبل اكثر من سنتين والتي لم يتنبه اليها قسم كبير من مثقفينا.

إن حكماً صادراً عن طه حسين ورداً صادراً عن العالم وانيس يستوقفاننا ويحيلاننا الى مراجعة وعينا ويوخزان بعضاً من سباتنا الشخصي ويقتحمان غرفة وعينا بلا طرق لباب تواضعنا.

وما الذي نريده من صادق جلال العظم اكثر مما قدمه لنا في حملته الفكرية المنظمة على ادونيس و «تحولاته» الفكرية وعلى كثرة جلود الافعى التي ينزعها عن نفسه كل عام. والعظم لم يقدم لنا في حملته هذه هجوماً انقضاضياً على فريسة منهكة تهب لحمها لكل عابر بل يوقظ وعينا ويوخز المناطق الكسولة في ادراكنا ويدير رؤوسنا الى حيث المنطق لا حيث اللعب على حبال الثابت والمتحول في اقاليم هجرة الافكار التي تستبدل كل موسم.

هذه معارك ادبية تقوم على صراع بين مواقف فكرية وفنية قد تبرر احتدامها بسبب ما تحمله من وجهات نظر تضيء لنا جوانب لم نكن قد التفتنا اليها. وهي جوانب تغني تصوراتنا وتشبع فينا روح الدأب والبحث والحرص والتقصي حباً بمعرفة حقيقة أدبية أو اكثر تضيف الينا، وتبلور ـ ولا تحرف ـ مفاهيمنا.

وبمعزل عن نوايانا الصادقة أو بطلاننا المعرفي أو هامشية هواة الابداع، تبقى حقائق الادب التاريخية، التي صاغت قوانينها، هي التي يعول عليها، انها حقائق مستمدة من قوانين الحياة سنتها القوى الفاعلة في التاريخ ولفظت من صفوفها اعداء بروميثوس والساخرين من ديوجين والمقدمين جرعة السم لسقراط.

ان حقائق الحياة تعطينا، وحدها، الجوهر الحقيقي لدور الادب وطبيعته ووظائفه الفكرية والاجتماعية التي تمسس وعينا والتي تجعلنا مطالبين بتقديم تفسيرات مقبولة لاسباب وجودنا الثقافي وممارستنا الأدبية والفنية على نحو نستطيع فيه ان نبرر فعاليتنا الذهنية بشكل ملموس.

ولئن كانت المعارك الادبية التي جرت في تاريخنا المعاصر معارك قيم وثقافة ومواقف، فان معاركنا اليوم تفتقر في الغالب الى اسلحة الامس حتى اصبحت تراشقاً بزبد الادعاء وتربية لعضلات رخوة على حساب اغفال خصائص المرحلة وسماتها واهم ملامح الوعي فيها.

ففي الفترة الاخيرة، جرت في صحافتنا الادبية نقاشات حادة ومحمومة حول مشكلات ادبية مفتعلة ومختلفة انبرى فيها اصحابها الى الكشف عن معلوماتهم المحدودة عسى ان يحققوا بوساطتها كسباً ذاتياً يعوضهم عن انطفاء ما تبقى لهم من لبيدو ثقافي وهؤلاء وعن قصد فهم يلجأون الى التستر على وعيهم وفهمهم المحدودين بأساسيات الثقافة حينما ينفخون في فضائهم المغلق بالونات مثقوبة وملونة بالوان شتى من الادعاء والغرور.

وعلى اثر ذلك، بدأ القارىء الصبور يتساءل عما اذا كان ما نقرؤه يقع في صميم العملية الادبية؟ وهل المعارك الادبية هذه الا أثارة غبار في صحراء الثقافة؟

وتبقى الاسئلة هي سيدة الموقف. وتُعلّق الاجوبة. وتصير النقاشات المفتعلة، التي يقف وراءها حاملو لواء «الثورة» على الموروث ومحطمو «اصنام» الادب واللغة ومروجو القضاء على «السلفية» الى جانب اولئك الذين يرون ان الشعر الحر نكبة حلت على الشعر العربي، هي التي تزكم انوفنا.

ماذا يجدينا بشيء ان يشن استاذ جامعي هجومه المتأخر على الشعر الحر؟ وما لنا ان كان فلان شيخ النقاد او عميدهم؟ وما نفعنا ان نقرأ لناقدٍ يزعم انه الوحيد الذي يستحق هذا اللقب ويحمل ردوداً يوزعها على هذه الصحيفة أو تلك

ولماذا التطير من كاتب لانه كتب مقالة رصينة؟ ولماذا اصبحت مهنة البعض شتم من هم اعلى منه مرتبة وثقافة وحضوراً؟ وهكذا تكثر اللماذات!

اين ثقافة هؤلاء الهواة و «التلامذة» من آخر ما انتجته الثقافة العالمية من تيارات جديدة وانجازات كبيرة؟

والمشكلة ان هؤلاء يصرون على عدم فتح عيونهم على مصطلحات ومفاهيم مؤصلة انجبها التفكير الادبي السليم. ويلجأون، بدلاً من ذلك، الى اثارة موضوعات هامشية ملفقة لايجمعها جامع مع قضايا العصر والامة ولا مع همومها الابداعية. انه ليس ادباً الذي يكتبون. وليس هو مجداً الذي يزعمون. وليس هي مكانة ادبية التي يتبوأون.

• حاتم الصكر



١ - معرض بغداد الدولي الثالث للكتاب:

تظاهرة للثقافة والحضارة

على أرض معرض بغداد الدولي، جرت بين الحادي والعشرين من شهر آذار والحادي والثلاثين منه، فعاليات المعرض الدولي الثالث للكتاب الذي تقوم بتنظيمه الدار الوطنية للتوزيع والاعلان، حيث تم الافتتاح الرسمي للمعرض في الساعة العاشرة من صباح الخميس الحادي والعشرين من آذار برعاية السيد وزير الثقافة والاعلام وحضور ممثلي دور النشر العراقية والعربية والأجنبية، حيث بلغ عدد الدور المشاركة هذا العام اكثر من خمسين داراً عربية وحوالي عشرين داراً أجنبية، قدمت اكثر من ستة آلاف عنوان في شتى الموضوعات: الادبية والعلمية والسياسية والفكرية وسواها..

كما كان البيع هذه المرة مباشراً مما جعل الاقبال على الشراء ملفتا للنظر، ويؤشر الى أن جمهورنا مايزال في نفس استجابته للمصادر الثقافية رغم ظروف العدوان على قطرنا الصامد، كما ان (نوعية) الكتب المشتراة منذ الساعات الأولى، يؤكد كذلك وعي مواطننا الذي كان بحق واجهة المعرض الأجمل فهو يقبل على الكتاب إقباله على زاد ضروري لاغنى له عنه.

لقد سجّل حضور جمهورنا ظاهرة فريدة. وقد تكرر ذلك خلال المعرضين السابقين (تم التسجيل في المعرض الاول على نصف مليون كتاب كما قال السيد مدير عام الدار الوطنية) وإن تصاعد وتائر الاقبال يدل على وعي ثقافي وحضاري في آن واحد.

فالجانب الحضاري يتمثل في اعتبار الكتاب حاجة ضرورية توفرها الدولة ويحرص عليها المواطن..

والجانب الثقافي يتجسد في تعدد قنوات القراءة فلقد تزايد الطلب على الكتب العلمية والفكرية والنظرية بشكل واضح، إلى جانب الكتب الأدبية وكتب الاطفال والهوايات والسير وغيرها.. إن المهرجان الثالث للكتاب كان وثيقة رائعة بحق، لأنه وضع أمام المعنين بالكتاب ونشره (وتأليفه أيضاً) صورة واضحة لما يريده القارىء لكي يحرصوا على توفيره في المستقبل.

كما أكد لقاء بغداد أن التكامل الثقافي عربياً أمر مطلوب وضروري لأن جهود التأليف والترجمة تتشابه أحياناً وتتكرر مما يعكس البعثرة والضياع.. وإن تدارس ماينشر وتبادل الخطط واللقاءات يوفر جهداً كبيراً وطاقات كثيرة يمكن أن يستفاد منها في مشاريع نشرية أخرى.

إن أسعار الكتب (رغم بيعها مخفضة) تدعو هي الاخرى الى التأمل فإن تلك الاسعار يجب أن يراعى فيها الجانب الثقافي والتربوي الى جانب الحسابات المشروعة الأخرى من جهة الناشرين، فالكتاب يجب أن يظل دوماً الأبعد في دائرة حسابات الربح والخسارة وبمنأى عن الفوائد والمردودات الملتوية.

إن مما يفرح حقاً، أن يكون للعلوم الحديثة، ماكان منها نظرياً أو تطبيقياً، حصة كبيرة في المعرض ومما يزيد فرحنا أن إقبال الجمهور بشكل خاص كان على هذا النوع من الكتب.

إن انساناً يرث أدباً رائعاً تليداً كأدبنا العربي، حريّ به أن يقرنه بثقافة علمية حديثة، ليس من العسير علينا هظمها كما يريد أعداؤنا أن يتصوروا ويصورونا، وإن آفاق العلم بهذا المعنى ليست حكراً لأمة دون أخرى. وذلك مايؤكده منطق الاشياء.

لقد عاشت بغداد عرساً ثقافياً حقيقياً، كان الجمهور هو ألقه الأكبر بهجة وطمأنينة.

وذلك يضع كتابنا وناشرينا أمام مسؤوليات كبيرة وخطيرة دون شك.

٢ - المعجم السومري: بضاعتنا التي رُدّت إلينا

في أنباء الأيام الأولى من هذا العام، خبر يلفت النظر ويستحق وقفة مناقشة وتأمل، الخبر يقول: إن المعجم السرمري الجديد الذي صدر في أمريكا قد بيعت منه حوالى ٣٠٠ نسخة في الساعات الأولى من عرضه في الاسواق.

وبعيداً عن مدلولات هذا الخبر الذي يدعونا إلى الفخر بادىء ذي بدء بما تناله حضارتنا من اهتمام، نجد أنفسنا نتساءل عن فحوى اهتمام الاخرين بتراثنا وحضارتنا قبل قيامنا بذلك، وبدلا عن دورنا أصلاً.

وإذا كان ذلك مبرراً في بداية عصر النهضة ونشاط حركة الاستشراق

(وبسبب غياب كوادرنا المتعلمة وهيمنة الأنظمة العميلة أو الضعيفة) فإن حصول ذلك في وقتنا الراهن يجعلنا لانعفي الجميع من سماع سؤالنا عن مدلول هذا الأمر.

لقد استمعنا قبل ذلك إلى جدل طويل حول ترجمة جديدة لملحمة جلجامش عن الانكليزية، قال بعض الحريصين على تراثنا وحضارتنا، أننا لسنا بحاجة إليها بعد ترجمة الاستاذ المرحوم طه باقر فهو أدرىٰ من سواه بمضامينها وروحها العراقية . . وان جهد ترجمتها عن لغة أخرىٰ هو جهد ضائع فعلاً.

كما ان عملاً كهذا يدخل باب إعادة البضاعة الى صاحبها ولا ضير في اهتمام الاخرين بتراثنا دراسة وتحقيقاً، فهوأمر مفرح حقاً ومنطقي باعتبار أن الاداب ملك الأمم كلها لكن اتكاءنا على (جهود) الاخرين والنظر اليها من زاوية النقص هو الأمر الخطير.

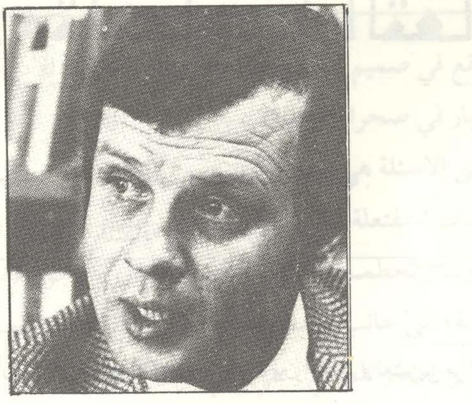
فبيننا للأسف من لايزال يعد (الاخرين) أكفأ من دارسينا، وأجدر منهم من دراسة تراثنا.

وتلك مسألة تعود جذورها الى أيام الهيمنة والتسلط الأجنبيين حين تصور المستعمرون أنهم (منقذون) للشعوب الضعيفة. وإذا كانت تلك النظرة مقبولة كما قلنا سالفاً في فترات تفشي الأمية وقلة الباحثين والهيئات العلمية فهي اليوم مرفوضة تماماً، فلقد كثر عدد باحثينا المتخصصين ودخلت الى مجتمعنا شتى وسائل البحث وادواته.إن ذلك كله لايعفينا طبعاً من التقاعس، وإن امثلة أخرىٰ تعزز وجود ذلك التقاعس بيننا . . فدائرة المعارف الاسلامية مثلاً كان يجب أن تصدر عربية قبل كل شيء . . ومثل ذلك نقوله في الموسوعات الأخرى: ماتعلق منها بالحضارة والأدب والتاريخ . . وإن هذه المهمة موكولة اليوم إلى المختصين من ابناء امتنا، فكل انجاز يقدمونه في هذا المجال انما هو خطوة على طريق تحرير وعي مواطننا وتغيير اسلوب حياته.

إن شعبنا العربي الذي استردّ استقلال بلاده، ورفض الاستعمار باشكاله المختلفة . . جدير بان يتحرر من الارتباط العقلي بالمستعمر، في أي شكل كان . .

وعلى جبهة الثقافة والتراث، يبدو الأمر أشد خطورة، فالمزاعم والتقولات التي كان منظّرو الاحتلال يطلقونها لتبرير غزوهم واستعمارهم، لم تعد قائمة اليوم، فهم إذن يبحثون عن مبررات جديدة اكثر (تحضراً) و (علمية) وربما كانت ذات مظاهر حضارية أو فكرية تخفي كثيراً من النوايا العدائية لاستقلال وطننا وحرية مواطننا وذلك عن طريق ربطه فكريا وثقافياً بالاستعمار الذي يضع في صلب فلسفته فكرة التمايز بين الشعوب، والوصاية على شؤونها.

إن المعجم السومري، إرث عراقي بعد كل حساب، كما ان موسوعات التاريخ الأدبي وفهارس الشعراء والكتاب في وطننا هي ملك المفكرين والقراء العرب الذين لايعوزهم الحرص على ميراثهم كي يدعوه نهباً لكل عابر . .



محمد علي شمس الدين

٣ ـ شعراء الجنوب اللبناني وتميمة الشعر

في وجه الغزو الصهيوني والاحتراب الأهلي، كان الشعراء من أبناء الجنوب اللبناني يرفضون ذلك الغزو والاحتراب منبهين إلى أهمية وحدة الوطن كله وعروبته واستقلاله.

وقد واكب شعراء الجنوب، أحداث لبنان الدامية منذ البداية واستطاعوا أن يجددوا ملامحهم من خلال ملامح قضيتهم العادلة ذاتها حتى لقد صارت لهم نكهة خاصة وطعم متميز، وصرت تستطيع أن تسمي شاعراً جنوبياً من خلال شعره الذي يحمل معاناته ويرصد مايجري على أرض وطنه.

وكلما تصاعدت المواجهة، كان الشعراء الجنوبيون يبتكرون من الأساليب مايوصل أصواتهم الى العالم كله.

ورحنا نقرأ لهم دواوين مكتوبة تحت ظروف الغزو والدمار، فآمنّا بأن هؤلاء الشعراء جسدوا رسالة الشاعر مختزلين الاف المراشقات التي كان مبعثها الترف والذهنية المجردة حول دور الشاعر في مجتمعه وحول رسالته إلى الاخرين الذي هو جزء منهم. لقد غدت أسماء محمد علي شمس الدين وشوقي بزيع وعلي بدر الدين وأشعارهم وأشعار زملائهم مبعث فخرنا واعتزازنا ومؤخراً تحدث الشاعر محمد علي شمس الدين عن مجموعته الجديدة (طيور إلى الشمس المرة) فوجدنا أن طقوس المواجهة ماثلة في تجربته الأخيرة رغم بعده عن الجنوب إذ انه يعيش في بيروت منذ أعوام.

يقول شمس الدين رداً على سؤال حول تعامله مع (الخوف المفجع) و (الموت تحت سقف بيروت الدامي): انني أرفع في وجهه تميمة الشعر لامهرب من الموت إلا إلى الشعر.

ومن خلال الشعر، يواصل شعراء الجنوب حياتهم معبرين عن نبض شعبهم واصراره على الحياة . . هذا الاصرار الذي اضطر الغزاة الصهاينة أخيراً إلى الانسحاب في حين لم يستطع مجتمع دولي كامل أن يجبرهم على ذلك.

بتميمة الشعر يطرد الشعراء الخوف والشر والموت وينتصرون على الدمار الذي يراد لهم.

وهذا هو الشعر مذ كان . . . فلطالما ردّ به الانسان الشرّ عن نفسه وأهله ووطنه. وأكد به إنسانيته وقيمة ومبادئه . . وذلك سرّ الشعر ومجد الشعراء.

محاضرة

أثر العلامة طه باقر في احياء التراث العراقي القديم

في ذكرى مرور عام على رحيل المرحوم الأستاذ طه باقر خصص اتحاد الأدباء واحدة من أمسياته لمناقشة أثر العلامة المرحوم في احياء التراث العراقي القديم، وربما كان الدكتور فوزي رشيد أفضل من يمكنه التعمق في موضوع كهذا ولذلك فقد أوكلت اليه مهمة القاء محاضرة بهذا الشأن.

لقد بدأ الدكتور المحاضر بأن اشار الى فضل العلماء المتميزين وانهم يستبقون الى ذرى المجد مع الشهداء، ومن هؤلاء العلماء الذين ينطبق عليهم هذا القول العلامة المرحوم طه باقر. كان الدكتور المحاضر حائراً كيف يبدأ حديثه عن استاذه المرحوم اذ تغلي في ذهنه ذكريات استاذه العلمية والانسانية معاً، لذلك فقد كان متحمساً في حديثه عن استاذه ولم يشأ أن يقتصر حديثه على العطاء العلمي للعلامة المرحوم حسب، وانما آثر أن ينظر الى استاذه وفق محورين أولهما: شخصيته الانسانية والآخر: شخصيته العلمية واثرها في مجال اختصاصه.

كان الدكتور المحاضر باراً بأستاذه وفياً له حين وصفه بأنه الأب الحقيقي لمعظم الآثاريين العراقيين اذا قيض لهم ان ينتسبوا الى اساتذتهم، وانه جمع صفات انسانية محببة قلما تجتمع في انسان، فهو اديب وعالم من الطراز الاول، وهو ايضاً محبوب ومهيب الجانب في الوقت ذاته، ولم يكن العلامة المرحوم يرغب في المناصب الادارية على الرغم من انه تولى عدة مناصب منها امين المتحف العراقي ومدير الاثار العام، وكان همه ان يجزل العطاء في مجال اختصاصه، فكان رائد الآثاريين في القطر العراقي، وهو مؤسس قسم الآثار في كلية الآداب، وله يد على معظم اساتذة علم الآثار وطلبته ممن ساهم المرحوم طه باقر بشكل مباشر في الاشراف على أعمالهم الأكاديمية، أو ممن كان له تأثير غير مباشر عليه وذلك من خلال كتبه ومؤلفاته وآرائه ذات الصدى البعيد في الأوساط الآثارية العلمية.

وإذا ما قيض للملك السومري جلجامش أن يبعث من جديد ويعود الى الحياة، اذاً لصنع تمثالاً للعلامة طه باقر، وذلك لأنه لفت انظار أحفاده العراقيين اليه، مع ان جلجامش ليس الوحيد الذي بحث عن سر الخلود في الأدب العراقي القديم، فهناك اينانا وأدابا، الا أن ملحمة جلجامش غطت عليهما تماماً، ولاشك في أن الطابع الحكائي الفطري للملحمة وتوافر الاشعاع الرمزي والايحائي فيها ساعد على تألق هذا النص وخلوده، وكانت للأستاذ طه باقر يد كريمة معطاء في هذا الشأن اذ عاد الى الملحمة وهي في مظانها. وقدم لنا ترجمة اصيلة لها، لاسيما وانه ممن يجيدون قراءة اللغات العراقية القديمة، وقد صاغها بأسلوب جيد، وكتب عن انطباعاته عنها وقدمها للقارىء، فكانت أثراً ينبغي أن يطلع عليه كل مثقف.

لقد عاش المرحوم طه باقر حياة علمية حافلة ومتنوعة ساعدته على ان يبلور آراءه العلمية وأن لا يكتفي بالتنظير في مجاله وانما أن يرأس بعض هيآت التنقيب في عدد من المواقع الأثرية ومنها واسط وتل الدير وعقر قوف وتل حرمل وتل الضباعي والاشراف على التحريات الآثارية الواسعة في منطقتي دوكان وشهرزور على آثر إنشاء مشروعي سد دوكان وسد دربندي خان.

وللعلامة المرحوم مجموعة كبيرة من البحوث والمؤلفات منها مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ومقدمة في أدب العراق القديم ومن تراثنا اللغوي القديم والواح من سومر كما ترجم خلاصة المجلدات الستة الأولى لمؤلفات المؤرخ الشهير توينبي، تضاف الى هذا مجموعة كبيرة من البحوث والدراسات المنشورة في المجلات العربية والعراقية منها مجلة الأقلام ومجلة المجمع العلمي العراقي ومجلة الآثار الليبية.

لقد اعتمد الاستاذ المحاضر على بديهته وحضور ذهنه وهو يلقي محاضرته القيمة، وكان من الأفضل لو أعد محاضرته اعداداً أكمل، هذا من جانب ومن الجانب الآخر كانت المحاضرة قصيرة نسبياً، ومع ان المناقشة التي تلتها استغرقت زمناً معقولاً بحيث بدت المحاضرة مقنعة تماماً الا أن من الواضح ان الدكتور المحاضر ممتلىء بكل ما للباحث المرحوم من عطاء علمي وإنساني ولكنه يحتاج الى من يثير أعماقه، وقد فعل الحوار الذي تلا المحاضرة فعله في هذا الشأن.

وكانت هناك ملاحظة عابرة أبداها الدكتور المحاضر وهو في صدد الحديث عن العراقيين القدماء ومعرفتهم للتفكير العلمي وتوصلهم الى حقائق مدهشة وقواعد علمية خالصة، وقد نأوا بذلك عن التفكير الأسطوري مع ان طبيعة تلك المرحلة تجعل من التفكير الأسطوري آنذاك سمة من سمات التفكير الانساني عامة وليس نقيصة، ان الأسطورة مرحلة من مراحل الفكر الانساني، وقد استطاع الانسان ان يتخطاها الآن بعد ان قطع شوطاً حضارياً بعيداً، وينطبق على العراقيين القدماء في هذا الأمر ما ينطبق على غيرهم.

إن رصيدنا الحضاري العريض يدعونا الى ان نثق بقدراتنا وأن نؤمن تماماً بأن عوامل القهر والاحباط وحدها عبر العصور هي ما ثبط جهودنا وشدنا الى واقع التخلف، وان جذورنا الحضارية العميقة داخل أرضنا وهذه البذور الطيبة في أعماقنا انما هي ارهاص بموسم حضاري متميز ومتفرد، حيث يكون لنا فيه دور فاعل ومهم.

وإذا ما أرسينا ركيزة تقليد حضاري انساني وهو اكرام العلماء المتميزين في



طه باقر

حياتهم وبعد موتهم فاننا بهذا نشجع علماءنا على أن يقدموا المزيد من العطاء، وأن يتأكدوا بأنّ هذه الأرض الطيبة تمنحهم كل شيء، وهي جديرة بحبهم وعطائهم.

إن المحاضرة التي القاها الدكتور فوزي رشيد هي بعض دين العلامة طه باقر علينا جميعاً وقد بذل المحاضر جهده في سبيل أن يبر ز أثر أستاذه المرحوم في تراثنا العراقي القديم.

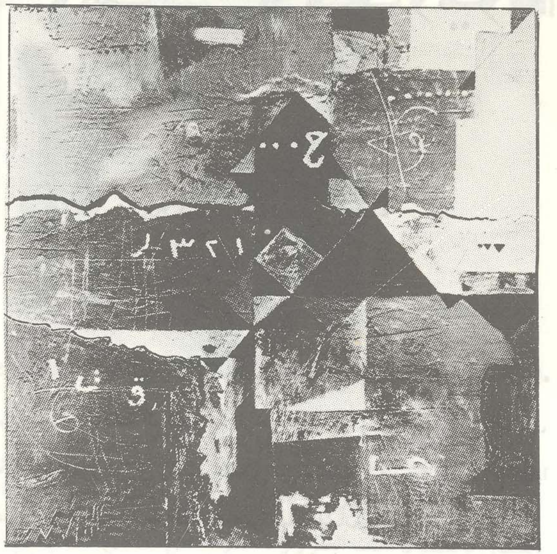
● د. صبري مسلم

تأملات موضوعية
معرض المعرض الشخصي للفنان شاكر حسن

مرة اخرى يضعنا الفنان شاكر حسن آل سعيد امام مجموعة من آخر نتاجاته الفنية (قاعة الرواق ٢ - ١٢ آذار ١٩٨٥) تحت عنوان تأملات موضوعية يستلهم فيها الحضارة والبيئة والكون فيطرح بين ايدينا تاملاته وفكره وحسة ثم يسالنا ان نتطلع ونستمتع ونضيف.

ان لغته الاشارية الموحية لم تات عبثاً فشاكر حسن انسان يغوص في الثقافة القديمة منها والحديثة فيغرف من معين التاريخ كما يغرف من أحدث الفلسفات المعاصرة وهو بذلك يؤسس عمله وفق فكر متحرك نهم لمعرفة العالم معرفة وثيقة وتؤكد نزعته الصوفية على تسخير هذه المعرفة لتمجيد حقائق كونية تنطلق في تجلياتها حرة حتى تغدو اعماله في النهاية ضرباً من الصلاة لجمال عظيم شامل يشكل ركناً من اركانه.

الفن حصيلة مدركات بصرية ومفرداته تعتمد على عناصر مرئية ذات لون وشفافية وملمس. والفنان الحقيقي، الفنان صاحب الرؤية هو من يمتلك القدرة على خلق علاقات جديدة بين عناصر مالوفة. وفي اعمال شاكر حسن ما يؤكد قول اندريه مالرو: «الفن لا ينبثق عدة اسلوب جديد في النظر الى العالم وانما ينبثق عن اسلوب جديد في خلق العالم وما كان الفن العظيم لياخذ بمجامع قلوبنا لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على الكون»



احدى لوحات الفنان

تمتلك اعمال الفنان شاكر حسن خصائص فنية عالية فهو قادر على صياغة رؤيته بصنعة متقنة ولاريب وعمله عمل مبدع حر يتألق في رحاب الارض والسماء باحثاً عن مجد انساني مطوق وهو اذ يفك حصاره يطرحه امام المشاهد الذي لا يملك بدوره الا ان ينطلق بلا قيود ليستشف روحية العمل ويمتلىء ببهجته. ومن هنا يبدو لي صواب ما يذهب اليه الفنان من ان المشاهد هو طرف اساس في العملية الفنية.

في معرضه السابق اثار شاكر حسن فكرة الموضوعي والذاتي في العمل الفني وهو هنا يقطع شوطا آخر في التاكيد على الموضوعية فيجعل من تاملاته رصداً واعياً لحركة الاشياء ويجعل من السطح الخشن او الجدار صفحة يسجل عليها مفرداته الفكرية والحسية من هنا جاءت اعمال شاكر حسن وفي هذا المعرض بالذات، مزدحمة بالتفاصيل الاشارية واللونية وهو يؤكد ذلك في مقدمة للمعرض ويذهب الى ان المفردة البصرية قد غدت ضرباً من «المواصلات اللغوية» وانه ينتقيها بوعي كامل. فهل كان ذلك في صالح العمل الفني؟

المتأمل في أعمال الفنان المعروضة في هذا المعرض يلاحظ ولاشك ان نصب الحركة العفوية والانطباع السريع يتضاءل بينما يزداد الاحساس بالانتقاء الواعي للمفردة البصرية وهنا تتملكنا الحيرة اذ في مثل هذه التجارب التي تعتمد الاشارات الموحية ينزع الفنان تدريجياً نحو الاختزال والاختزال الشديد بينما نجد الفنان هنا على العكس يلجأ الى زج المزيد من العناصر الاشارية واللونية حتى تزدحم اللوحة وتفيض بل نجده يعود الى استخدام الواحدت الزخرفية الشعبية والتي كانت سمة جمالية في اعماله خلال الخمسينات اما الحرف فقد غدا لفظاً مقروءاً ذا فحوى فيخيل لي بان شاكر حسن يسير في تيار مضاد فعالمه يطمئن الى لغة الاختزال بل ان قدرة هذه اللغة على التواصل مع المشاهد اشد قدرة واي لغة شعرية خالصة من شانها ان ترفض الزيادة رفضاً قاطعاً.

اما اللون فله عند شاكر حسن قيمة حسية انسانية عالية . وهو البارع في استخدام اللون الواحد نجده في هذا المعرض يلجأ الى زج كتل لونية صارخة ذات كثافة شديدة تبلغ حد العتمة في بعض الاحيان مما يفقد اللوحة قدرتها على الايحاء بل ربما تترك المشاهد امام بقع لونية صماء . فألوانه البيضاء او المشربة بالصفرة تمتلىء بضياء بضفي على عناصر التكوين بعداً انسانياً عميق الاثر فهي المرآة والحد اللامتناهي الذي تسبح في فضائه الاشارات ولو تاملنا معروضات الفنان هنا لوجدنا انه حين اراد تصوير فضاء معتم فقد منحنا زرقة شفافة تتوهج في عين المشاهد حتى يغدو الغوص في التفاصيل متعة روحية وفكرية وكذلك الامر في اللوحات التي يتضاءل استخدام اللون فيها على السطح الى الحد الادنى حينذاك يحملنا فضاؤها نحو آفاق رحبة وتتحول الشروخ والكسور فيها الى ممرات سريه . بل يبلغ الاختزال عند شاكر حسن ذروته حين يقتصر على الابيض والاسود فهو يحيلنا للتو الى معارجه وفضاءاته الغنية بالعشق .

● مي مظفر

القاهرة

الفنانة المصرية جاذبية سري
الهوية القومية فى المحيط العالمي

أقامت الفنانة المصرية جاذبية سري (١٩٢٥ -) في قاعة اخناتون بمجمع الفنون بالقاهرة معرضا شاملا لأعمالها يتالف من ٥٤ لوحة، بمناسبة بلوغها سن الستين، وانقضاء ٣٣ سنة على أول معرض خاص لها سنة ١٩٥٢ .

وجاذبية سري وجه لامع فى حياتنا التشكيلية واسم يحظى بتقدير أجيال الفنانين. بدأت تجربتها الفنية فى نهاية الأربعينات، فى هذه المرحلة الحافلة بالأحداث السياسية - الممهدة لثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ - التى كان الفن المصري يبحث فيها عن الهوية القومية من أجل التعبير عن الطموح الوطني، مستفيدا من كل التيارات المحدثة، التى تساعد على خلق فن عصري ينبض بالروح والهموم المحلية .

لم يكن الفن عند جاذبية سري محاكاة للفنون التقليدية المتوارثة، كما لم يكن تمثلا منبت الجذور بالتربة الوطنية للفنون الغربية التى تعرفت عليها من أوائل الخمسينات، فى باريس وروما ولندن، وانما كان فنها يتشكل ويتطور دائما عبر اللقاء الحميم (والتفاعل) بين الذات والعالم، أو بين الهاجس الشخصي النابع من التراث الفني لأمتها وتقنيات الغرب ومؤثراته الحضارية فى المحيط العالمى، بما يحقق لها ابداعا عصريا، ينتمى الى الزمان والمكان اللذين تعيشهما بوعيها ووجدانها .



احلى لوحات الفنان

من أجل هذا الابداع، ارتبطت جاذبية سري بالقضايا الاجتماعية والسياسية المباشرة ولم تتخل أبدا عن التزامها .
ما أكثر ما تحولت بكيانها وفرشاتها فى البيئات المصرية المختلفة الاجتماعية والطبيعية، تدرس الحياة الشعبية وعالم الطفولة والطبيعة فى الصحراء الجرداء. بآفاقها الممتدة وجبالها الموحشة والماء والصخور على ضفاف البحر الأحمر والخضرة على ضفاف وادى النيل .

وكما تبدو البيوت في أعمال جاذبية سري كالتقاسيم أو المتتاليات المتوازنة، فى شكل كتل متراصة، تبدو الشخصيات ايضا بلا ملامح ولكنها غنية بالانفعالات والأحاسيس الانسانية .

بل ان الكائنات الحية والجماد يتراءيان، بالخطوط القوية الصادرة عن حس جياش، كالأجزاء الواحدة المندمجة معاً، فى الأبنية المتماسكة والمساحات الشاسعة التي يحكمها نظام دقيق، والألوان الصريحة ذات الايقاع . .

أما المضمون الذى تشف عنه هذه الأعمال فيتراوح بين الانكسار والصمود، الحزن والفرح، التيه والوضوح . . .

وتمسك جاذبية سرى بالتشخيص أو الموضوع مما يؤدي أحيانا الى غلبة المعنى الأدبى على اللوحة لا القيمة التشكيلية ويرجع هذا الموقف الى وفضها للتجريد المطلق وللأشكال الهندسية، التى تعتبرها أعمالا مادية بحته تعتمد على الحلول الرياضية وحدها، دون وجود الصورة .

والصورة او الواقع، او المشهد، في أعمالها، عنصر أساس لاغنى عنه .
وتلخص جاذبية سري تجربتها الفنية التى تتحرك فى الاطار التعبيرى قائلة :
- أعمالى محاولة لأيجاد فن مصريمعاصر بدأتها منذ ٣٣ سنة، وجاءت بشكل طبيعي غير مباشر لأن الاربعينات والخمسينات كانت تمثل في مصري الشعب والمثقفين، في كافة الاتجاهات الأدبية والفنية حاجة ملحة لايجاد الشخصية المصرية والبحث عن قسماتها .
هذه المحاولة بدأتها من أبسط الأشياء وأهم الأشياء فى نفس الوقت، وهى أسلوب الفن الشعبي .
والفن الشعبي تراث عريق منذ العصر الفرعونى والقبطي والاسلامي حتى

الآن . أسلوب وشكل واحد ، وان اختلفت الرموز .

بعد هذه البداية ، وكانت ناجحة ولقيت استجابة من المثقفين ظلت التجربة تنمو معي ، كما تنمو الشجرة . سافرت تعلمت تقنيات أجنبية كثيرة بجانب التراث ، ومواجهة باستمرار مع الواقع ، ومعايشة معه ومع نفسي . تفتح على الفلسفات والثقافات رحلة دائمة للأعمال الفنية في الخارج وفي الداخل تشبع ينتج عنه هضم كل هذا أزداد به وعيا ويتطور أسلوبى تدريجاً على مر السنين حتى أصبح معاصرا له طعمه المصري الشرقي .

● يقام معرضك تحت اسم «الزمان والمكان» .

ماذا وراء هذا التعريف العام؟

- يطلق على المعرض (الزمان والمكان) لأنه يرتبط بمكان ثابت ، والزمان متغير وأنا متغيرة .

هذا شيء طبيعي ولذلك أضع تحت كل صورة سنتها ، لأنى كنت فيها تركيبة معينة ، لى قدرة معينة وحصيلة من الأسلوب معينة تنعكس فى العمل .

● فيم تتمثل المعاصرة فى أعمالك ؟

تتمثل المعاصرة فى التأكيد على العلاقات الجمالية وفى مزيد من الحرية فى التعبير والانطلاق ، وهناك تمرد وعنف وثورة فى التعبير وجرأة فى الألوان والتكوينات غدت بلا حدود ، جاءت وليد الخبرة والثقافة .

ولكني فى نفس الوقت مصرية عربية أنتمي الى هذه المنطقة من العالم ، شربت منذ نعومة أظفارى الروح الشرقية العربية المصرية ، ممثلة فى النقوش والمنمنمات والرسوم الحائطية والتماثيل والمعابد والمعمار بشكل عام ، ونشات فى الريف .

وأعتبر انتاجى حصيلة معايشتي للناس ، وللهموم التى يرزح تحتها الشعب ، وللهموم الانسانية ، وعندى تفاؤل لا أفقده أبدا .

● نبيل فرج

المغرب
حوار مع الناقد المغربي
العربي بنجلون

- إنه أحد الأصوات التي تكتب بصمت . . تجتهد وتنتقد في تواضع . . إنه كما كتب عنه الدكتور ابراهيم السولامي (يحلل ويعلل ويتعاطف ويهتم . . لأنه كان أقرب إلى الاحساس بكتابات - الذين كتب عنهم - فهو نفسه طائر في نفس السرب يعاني مايعانون . . ومن ثم كانت قراءاته تشدّ الأزر وتعزّز الصف ولاتنتقد إلا في رفق شديد . . فهي تضيء الطريق ولا تضع السدود وتتجنب تبنّي المقولات والمواقف المسبقة . .) . . كتاباته عديدة نشرها في الصحافة المغربية والصحف



العربي بنجلون

والمجلات العربية . . أصدر منها كتابه الأول :

- «تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر» عن منشورات اتحاد الكتاب العرب . سنة ١٩٨٣ .

كما يعدّ للطبع :

- أدب الطفل في المغرب (دراسة) .
- البُعْد الثالث (دراسة) .

وفي هذا الحوار يكشف لقراء مجلة الأقلام عن أفكاره في النقد وعن النقد السائد في الساحة الثقافية بالمغرب . .

* في البدء أريد موجزاً عن همومك في العملية النقدية . . ماالذي يغريك في الحوار مع النص الابداعي ؟

منذ سنة ١٩٦٨ وكتاباتي تحاول أن تعرّف القراء المغاربة والمشارقة على السواء بالنتاجات الأدبية المغربية ، لأن الأدب المغربي يعاني من الاهمال من قبل النقاد والباحثين . وهكذا تناولت بالدرس والتحليل عدداً من الكتاب والشعراء الذين أرسوا دعائم الأدب في بداية القرن العشرين ، مثل محمد السليماني ، أحمد النميشي ، محمد بوجندار ، محمد الحلوي . . وكثير غيرهم ، لم يعد الجيل الحاضر يذكرهم . وهذه الكتابات نشرتها في صحيفة (الشعب) المغربية . . التي أدين لها بالفضل الكبير في شحذي وصقلي وتشجيعي على البحث والكتابة . ثم تأتي سنة ١٩٧٦ لنشهد فيها أعمالي تطوراً في المضامين الفكرية من جهة والأدوات الفنية من جهة ثانية ، فلم تعد كتاباتي مجرد تعريف بالأديب وحياته ونتاجه الأدبي ، تعريفاً تبسيطياً ، يشيح عن المرتكزات العميقة الموضوعية والشكلية للنص بل تتصدى لتشريح ثيماته المحورية ، وعلاقاتها الحميمية بالمرسل والوسط وبالتالي علاقة هذا الكل بالابداعات العربية والغربية ، أي المؤثرات البرانية ، إن كانت هناك علاقة وشيجة طبعا . . ويمكننا

أن نلحظ هذه العملية النقدية ـ مثلاً ـ في الدراسة الموسومة بـ «البناء الروائي في: رحال ولد المكي» رواية الكاتب محمد صوف، فقد تبين لي من خلال التحليل لمحتواها الفكري وشكلها الفني، أنها ليست رواية كما يدعي الكاتب إنما هي سيرة ذاتية له، نستطيع أن نقابلها بحياته على أرض الواقع.. ويتجلى من هذا السرد لتطور كتاباتي. أن مايؤرقني في تعاملي مع النص الابداعي، هو لبناته المركزية، التي تبلور الشخصية المبدعة وتلتقي مع الضوء الساطع على الواقع الاجتماعي والثقافي الذي أفرزها..

* كتابك «تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر» تعامل مع أسماء لم يتناول النقد نتاجها من قبل.. بماذا تفسر هذا؟

كتابنا الشباب ينقسمون إلى فئتين: الأولى تنتمي إلى شرائح أيديولوجية متصارعة، والثانية منعزلة تماماً عن الجدال والسجال. وفي الحالتين يجد هؤلاء الكتاب أنفسهم مسوقين ـ وهذا قدرهم ـ إلى المخاض والبذل والعطاء كي يفرضوا إبداعهم على «الكتاب والنقاد الكبار» ونقادنا، وهم قلة قليلة لا يتجاوزون ستة على أكثر تقدير. ينطلقون من قناعات إيديولوجية لها مفهوم خاصّ للأدب ورسالته، ومن ثم حفلوا بإنتاج وأهملوا آخر، وأطروا إنتاجاً وحملوا على آخر. وفي الظرف نفسه لم يتناولوا طاقات أدبية فرضت ذاتها بالأناة من هذه الطاقات الخلاقة، عجزت عن المواجهة والمقاومة وتلاشت قواها بددا.. لقد عزَّ عليَّ أن يسقط الأدب المغربي في حمأة هذه الصراعات الجانبية التي أتت على أسماء جدية ـ تناولتها في كتابي ـ أغلبها لا يتمتع بذلك الصيت العريض الذي يصول ويجول في الساحة الأدبية، لأن أسباباً موضوعية أو ذاتية شملته بهذا الصيت الواهي الذي لن يطول أبداً.

* ماهو المنهج الذي يقنعك تطبيقه على عمل إبداعي؟..

النقد كتابة عن كتابة.. لاتقل خلقاً فنياً وإبداعياً فكرياً عن النص المنقود.. فهي توضيحية لثيماته الرئيسية، وتشريحية لدلالاته وإحالاته.. وليس كل أثر قابلاً لهذا التوجه الدراسي والتحليلي.. إنما النتاجات الغنية بأبعادها الفكرية وجمالياتها الفنية.. التي بحضورها الفاعل في الحقل الأدبي تخلخل المفاهيم المتورمة.. لتنسج آفاقاً إبداعية جديدة.. والكتابة النقدية في هذا الاطار عملية تشذيبية.. كل شيء في طريقها يستحيل يباباً.. لكنها تكتبه من جديد.. تمنحه نسغاً حياتياً قوياً.. لهذا ينبغي أن يحبل النص. بتعدد قرائية تبلور الغنى الفني والفكري اللذين يشيّد انه.. هذا التوا صل الحميمي بين الكتابة الأولى ـ الأثر.. والكتابة الثانية ـ النقد.. هذا التلاحم الكلي بين النص الأدبي والوعي النقدي.. يفرضان أن ينبني النقد (كفعالية فكرية إنسانية) على مرتكزات منهجية.. هي في نظري كالتالي: العملية الأولى إدراك النص.. وتفكيكه الى مكوناته ومحدداته العميقة والسطحية على السواء. الثانية، إن النص كبنية مغلقة، لاينبغي أن ترصد جزئياته في غفلة عن المرسل. الثالثة، دراسة خلفياته الزمكانية التي أفرزته.. فكل نص يتشكل على أرضية ذات خصائص معينة، ثم يمد الجذور لتمتص من النشاطات والفعاليات الأخرى، كاللغة ـ الوعاء للشخصية والهوية والتاريخ، والعلوم الانسانية.. والحّ على هذه الخصيصة لأن من العوامل التي تفقد النقد فعالياته الايجابية خلوُّ تاريخنا النقدي من النمو الداخلي لا أعني بهذا المناهج النقدية من لغوي وتأثري ونفسي وبنيوي.. إنما أعني التفاعل والتلاقح المتبادلين بين الاعمال الادبية والعلمية والمعرفية.. لذلك فالنقد لايباشر البعدين الدانيين ـ المعنى والمبنى ـ فقط.. بل ماوراء الشكل الفني والمحتوى الفكري من أبعاد خلفية تستند عليها دلالات الصور والرموز والاحداث.. وسواها من مومئات وموحيات لغة التعبير وخط التفكير. ذلك البعد الثالث الذي ينصهر فيه الفكر والوعي بالشخصية المبدعة ومحيطها وعلاقتها بالعالم الخارجي..

* رغم مايعانيه النقد من تخلف، هناك أسماء مغربية بذلت جهوداً حقيقية وأعطت كتابات نقدية جادة.. كيف ترى مستقبل النقد في المغرب؟.

في حركة النقد الادبي المغربي تواجهنا مرحلتان نقديتان.. نقد نما في ظل الصحافة الوطنية، ونقد نهل من الرصيد الفكري والعلمي الغربي الأول يمتد من الثلاثينات الى الخمسينات، والثاني من الستينات إلى الحاضر. في ضوء هذا التحديد المرحلي.. نحلل المسار النقدي المغربي.. ترتكز مدرسة الصحافة في تناولها النقدي على التفسير والمعاني والصور البلاغية والتقنيات النحوية.. وغيرها من الشروط والضوابط الشكلية. التي أثمرها النقاد القدامى كابن سلام الجمحي وقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري والامدي والجرجاني.. يمثل هذا المنحى النقدي.. محمد بن العباس القباج بمقالاته وأحاديثه التي نشرها في الصحافة الوطنية.. وبكتابة «الأدب العربي في المغرب الأقصى».. وفي هذه الكتابات الريادية ينتقد القصائد التي لاتلتزم الطريقة العربية في النظم الشعري ويؤاخذ الشعراء على الهنات العروضية والفلتات اللغوية.. كما يدعو الى التعبير عن التجربة النفسية الصادمة.. الى الوحدتين الموضوعية والعضوية على غرار الحملة النقدية التي قادها خليل مطران ومدرسة الديوان.. ويذكر الأستاذ أحمد زياد أن لدور القباج أثراً كبيراً في تطوير وتوجيه الشعر المغربي الوجهة الحديثة الأكثر ثراء وعمقاً وأصالة.. وبعد ذلك جاء اتجاه نقدي متطور تولد عن تعرض الجيل الجديد للمثاقفة.. وعن تفاعله مع البنى الثقافية الحديثة والمؤثرات الغربية التي تنضح باتجاهات تعبيرية وتقييمية خصبة وبتواز مع هذا التفتح نلغي النقاد الجدد في ممارساتهم النقدية يحدثون قطيعة معرفية بالتراث النقدي العربي ويتبنون مناهج نقدية غربية، تنأى كلياً عن خصوصية الفكر العربي.. وهي

مرحلة تأثرية وتجريبية لحركة ثقافية طليعية يتجلى هذا التمثل - كمثال - في اعمال الناقد ابراهيم الخطيب الذي قال في حوار: فنحن - شئنا ام أبينا - أبناء التوتر الذي نتج عن تداخل هويتين» وهذا التداخل كوّن وعينا النقدي. أي حالة تقبلنا للنقد. ونحن حينما كنا نحاول الكتابة كنقاد. كانت تلك الحالة المهجنة حاضرة في أذهاننا حضوراً كابوسياً ولاتزال إلى اليوم..» يستند الخطيب في نتاجه النقدي على المنهج البنيوي.. ففي (رفقة السلاح والقمر: ملاحظات في السرد الروائي) يقرر «أنه ليس من اللازم محاكمة الكاتب على نيته. وما يهمنا الآن هو معرفة النص كما هو وأننا سنفترض أن الاسهام الحقيقي لهذا النص هو إسهام لايمكن تقييمه الا على مستوى الشكل». ويرى أن الرواية تنهض على خطين سرديين متداخلين: حكاية ميمون عن حربه في الهند الصينية وحديث الراوي عن حرب سلام في الجبهة السورية. وهذا الخط ينسج من فروع حكائية صغيرة. يتضح أن هذا التحليل - وباعتراف الناقد نفسه - شكلاني لأنه يتناول الرواية كمظهر نصي، يشيح عنه الثنائية (الأنا - الغير) أو بأصح تعبير، ينظر الى الروائي كقيمة فطرية منفصلة عن الوسط، وما ينتجه ليس إلا (نصاً) لغوياً منغلقاً. إن البنيوية منحى نقدي شكلي يشطر المتون فيفقدها سماتها التركيبية.. ولا يحفل الا بجزئيات العالم الخارجي في حالة التحلل دون تواشج إنساني أو تنامٍ تطوري..

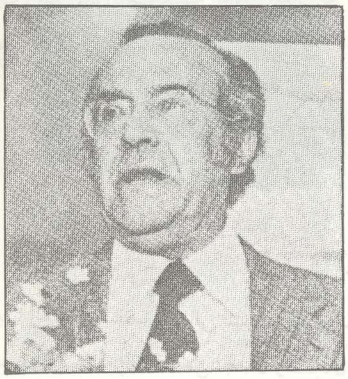
وحتى لاتفتأ العملية النقدية شكلانية تطغى عليها الرؤية الستاتيكية، عمد الناقد إدريس الناقوري في كتابه «المصطلح المشترك» الى (ربط الظاهرة الفنية بمقومها المادي والاجتماعي، متكئة في ذلك على المنهج العلمي مستهدية به كأداة للفهم والتفسير والتحليل جاعلة من الواقع والواقعية بعضاً من مقولاتها الاساسية) ولايقصد الناقوري بمصطلح الواقعية (مفهومه الفني والنظري المتداول في الكتابات الأدبية، بل المفهوم العلمي الدقيق الذي يربط الحقيقة بالواقع).. وتعتبر الواقعية (من المقولات العلمية الشاملة والموضوعية التي تلخص موقفاً موضوعياً وفكرة صائبة، يؤكدان معاً أن الأدب والايديولوجية عموماً هما في كل زمان ومكان نتاج واقع بشري وثمرة تجربة اجتماعية معاشة..)

لكن الدراسة الحصيفة لكتابه تبدي أن هذه المقاييس والمعايير النقدية التي بسطها الناقوري في المقدمة، لم توظفها توظيفاً دقيقاً، بل نجدها منعدمة في العديد من دراساته التطبيقية.. يؤكد على هذه الحقيقة بقوله «.. فهي لا تدعي بتاتاً أنها استوعبت كل اشتراطات ومقدمات هذه العلاقة بل تعترف بالصعوبة الناتجة عن الايمان بمبادىء منهج نظري ما ومحاولة تطبيقه عملياً وإذا كانت هناك من أخطاء ومزالق وهي حتماً موجودة - فهي مترتبة عن الصعوبة المذكورة.

● محمد الطوبي

بيروت

يمضون ونحن بانتظارهم...



ميشال اسمر

رحل ميشال اسمر من دون وزارة للثقافة وغاب اندره جدعون قبل ولادة السينما.

ما بين نهاية ١٩٨٤ وبداية ١٩٨٥.. كان للثقافة وقفتان وقفة وداع لرجل زرع بذورها في نفوس الشباب، فكان ميشال اسمر وزيراً للثقافة بدون تنصيب. ووقفة وداع اخرى لمخرج مبدع حاول ان يوقف انحدار السينما اللبنانية وان ينتشلها مع زملائه الملتزمين بالكلمة امثال برهان علوية، مارون بغدادي، رفيق حجار وغيرهم ولكنه للاسف لم يوفق، من غريب الصدف ان تتوافق المناسبتان في حيز زماني متقارب وكلاهما عاش غربته اكثر من مرة. ميشال اسمر عاش غربة الثقافة في بلاد الثقافة، اسس الندوة اللبنانية عام ١٩٤٦ التي كانت المنبر الاول للمثقفين.

واكب دولة الاستقلال وعاصر الحكومات الوطنية، حاور المسؤولين جميعاً، وطالب بانصاف الثقافة وانشاء وزارة لها ترعاها ولكن لا حياة لمن تنادي. وهيهات ان تنشا امارة للثقافة في دولة تمتهن التجارة فالغربة بينهما كاملة. واندره جدعون عاش بدوره غربة الفن في بلاد الفن كمن يبتسم وفي ابتسامته ألم وعذاب.

كانت له عطاءات مسرحية، سينمائية ادبية، أخرج وألف ومثل ولم يثنه مستوى الفن والفنانين عندنا عن مواصلة الطريق، لهذا كان غريباً بينهم، طموحاته واحلامه اكبر من آماله، بيروت في ذكرى الاربعين لوداع هذين المبدعين تعيد القاء النظرة على جسدين كان يمكن ان يكونا كباقي الاجساد المتناثرة، يومياً في سماء العاصمة من جراء عبوة مفخخة او قذيفة عشوائية... كان يمكن ان يمرا دون استئذان لو لم يكونا رمزين، احدهما للثقافة والآخر للفن.

في ذكرى الاربعين هذه اقامت الحركة الثقافية في انطلياس واصدقاء الفنان الراحل. ثلاثية اندرية جدعون، تحدث في اليوم الاول أميل شاهين عن جدعون السينمائي المتجدد صاحب الرؤية الخاصة وعن افلامه القصيرة وفيلمه الروائي الاول «لبنان رغم كل شيء» وفي اليوم الثاني افتتح معرض اندريه جدعون الرسام والشاعر وقرئت مجموعة من اشعاره.

وفي اليوم الثالث احتفل بالوجه الاخر لأندريه جدعون فتحدث الاب مارون عطا الله والشاعر يوسف الخال، والمسرحي جلال خوري والصحافي ابراهيم العريس والاب يوسف مؤنس والفنان منصور الرحباني والناقد جوزف طراب وعقل العويط الى جانب معزوفة موسيقية اداها ايلي ابو حيدر تحت عنوان «اندريه جدعون».

كما اقامت الندوة اللبنانية حفل تأبين مماثل لميشال اسمر تحدث فيه رئيس الندوة الحالية الاستاذ جبران الحايك وعدد من الادباء والمثقفين.

الحصري في كتابه الثامن

ضمن سلسلة التراث القومي والتي يصدرها مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت صدر الكتاب الثامن من الاعمال القومية لساطع الحصري تحت عنوان (اراء واحاديث في التاريخ والاجتماع).

واهمية هذا الكتاب في كونه يلقي الضوء على جزء مهم من تراثنا الفكري لمفكر مبدع كان له الفضل الاول في ارساء نظريات الوحدة العربية وفي تكريس تيار العروبة العلماني.

وبالتالي فان الفائدة المرجوه من الاطلاع على اراء واحاديث الحصري في التاريخ والاجتماع تزداد وتتكامل من خلال السلسلة الكاملة التي ينوي المركز اصدارها والتي تبلغ سبعة عشر كتاباً.

في هذا الكتاب يتحدث ابو خلدون ساطع الحصري عن اوهام كتاب التاريخ في جملة مواضيع يفندها ويبطل مزاعمهم ويلقي الضوء على جوانب مهمة وغامضة لم يكشف الضوء عنها من قبل فيقول في حديث عن تاثير الحملة الفرنسية على مصر: «انني لا أستغرب أن يتوهم بعض كتاب فرنسا بان حملة بلادهم قد خدمت النهضة المصرية وان يتباهى هؤلاء بهذه الخدمة الموهومة. غير اني استغرب ان يظهر كتاب عرب ممن ينساقون في مثل هذه الاوهام. ثم يعرض الى جملة اسباب تفند مزاعم الفرنسيين واتباعهم.

وفي حديثه عن النهضة الادبية في لبنان من خلال رأي جرجي في المجلد الرابع من كتابه تاريخ آداب اللغة العربية وتاثير حوادث ١٨٦٠ فيرد عليه مبيناً ان نظريته واهية لا تدعمها اي حقيقة من الحقائق التاريخية الثابتة.

ثم يتحدث الحصري عن القديم والجديد، فيلفت انظار القائلين بوجوب التدرج في التجديد الى جملة حقائق ليخلص منها الى «انه من الضروي لنا ان نسلك بدون تاخر وبحزم واندفاع مسالك التجديد في كل شيء في اللغة، في الادب، في التربية والاخلاق، في العلم والفن، في السياسة والثقافة، في الزراعة والصناعة والتجارة.

والتجديد في كل مكان في البيت والمدرسة في القرية والمدينة، في الشارع والحديقة.

والتجديد في كل زمان لابد ان يكون شعار الساعين الى حياة افضل دائماً.»

التجريدية الايطالية تتجول في الربوع اللبنانية

منذ عشر سنوات وبيروت تفقد اشياء مهمة من حاضرها ووجودها ومكانها.

فمن الزاوية الفنية كانت بيروت مؤهلة لأن تصبح في المرتبة الثالثة لما يسمى بسوق الفن العالمي بعد نيويورك وباريس. لكن احداث السنوات العشر ابادت تلك الامكانية واخذ النشاط الفني فيها يتراجع ويتراجع حتى مرت سنوات كان خلالها الفنانون العرب والعالميون ينقطعون تدريجياً عن لتواصل مع هذه المدينة المشتعلة.

الى ان بات الفنان اللبناني نفسه لايجد امامه فرصة لعرض نتاجه تحت وطاة القلق الأمني والرعب اليومي فانقطع الفن اللبناني عن مواكب الفنون العالمية.

واليوم هاهو معرض الفنانين الايطاليين الذي دعت اليه جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت يعيد الى بيروت بعضاً من عالميتها ويمنح الفنان اللبناني شيئاً من الأمل والنشاط لينفتح مجدداً على العالم.

في هذا المعرض سبعة فنانين ايطاليين هم غرينياني، برونوري، دورازيو، دراغوتسكو، كارون بروشينو، مونتناريني وفنان لبناني - ايطالي هو حسين ماضي رئيس جمعية الفنانين اللبنانيين يتضمن المعرض ٤٥ لوحة زيتية تشتمل على اساليب مختلفة ومتنوعة من التجريد.

ففرانكو غرينياني رسم التجريد الهندسي مع بعض الغموض في اللوحة والسيادة الاولى للون الاسود عنده.

بيارودورازيو اختار التجريد اللوني، ترافقه أشكال متعددة من المستطيلات والمربعات الهندسية.

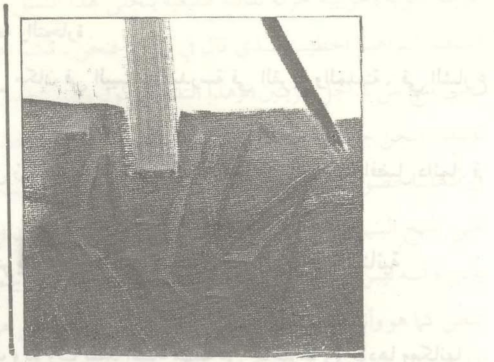
جيافرانكو بارشيليو اعطانا التجريد الادبي او التجريد الحروفي حيث تتمازج الكلمة والحرف مع اللون وتستضيف الى جانبها ما يشابه رسوم الاطفال ومنمنمات التراث.

وهناك ايضاً الدور كارون في تجريد الابيض والاسود وما يتداخل فيهما من ملامح شاعرية وتقنية صلبة.

اما لويجي مونتناريني فقد كرس تجريد الخطوط والاشكال بحيث انه سعى الى الاهتمام بالاشارات والخطوط في محاولة للأنفلات من سيطرة الصورة الشكل والغائها من لوحته.

في حين كان وجينودراغوتسكو يهتم بتجريد الخطوط فقط وأضفاء البعد الانساني والتخطيط الشفاف على لوحاته.

ويتميز انزوبرونوري بالتجريد الشاعري والتمازج الضبابي لألوان الاسود



لوحة تجريدية

والرمادي.

ويبقى حسين ماضي الذي يجمع بين التجريدية اللبنانية والايطالية مع المحافظة على لغته المميزة واسلوبه المتمايز من حيث استخدام الخط ونصف المنحنى وتقسيم اللوحة بين اللون القاتم واللون المشع.

يستمر المعرض اكثر من شهرين ما بين قاعة الجمعية وفندق السمولاند وأكاديمية الألبا في بيروت.

● سعيد طه

لقاء

جوزيف كيروز:

الصحافة الثقافية تبلور الوعي الثقافي لدى القاريء المتوسط

جوزيف كيروز كان مسؤولا عن الأقسام الثقافيه لعدة مجلات وصحف عربية. وهو اليوم رئيس القسم الثقافي في مجلة الوطن العربي سألناه عن دور الاقسام الثقافية في المجلات في خدمة القاريء فقال:

- مبدئياً ان الثقافة في الصحافة الاسبوعية او اليومية تاتي على هامش الهم الاعلامي للمجلة لان المجلة تهتم بالدرجة الاولى بالحدث السياسي والحدث السياسي هو الذي يجذب القاريء بشكل عام، وليس الحدث الثقافي.

هناك بعض المثقفين الذين يحبون الاطلاع على الجديد الثقافي هم الذين يهتمون بالاقسام الثقافية الا انهم يظلون قلة. اذا كان الحدث السياسي هو الذي يطغى في الصحيفة او في المجلة فمن الطبيعي ان تكون الاقسام الثقافية في هذه وتلك تهتم بالانشطة الثقافية اهتماماً يقرب من المباشرة. وحتى السطحية احياناً. لان الهدف هنا، هو هدف اخباري وليس هدفاً



● جوزيف كيروز

جوزيف كيروز

تحليلياً من هنا نستطيع ان نفهم هموم بعض المثقفين المنضوين تحت لواء الثقافة الاسبوعية او اليومية في صحافتهم ومدى معاناتهم ازاء بعض الاحداث الثقافية التي تستدعي تحليلا وتفصيلا لاشباع نهم بعض القراء المحبين للثقافة.

● اذن كيف تتمنى ان ترى الاقسام الثقافية في المجلات؟

- لا تستطيع ان تتمنى لان واقع الصحافة الاسبوعية واليومية هو عكس التمنى لان المجلة او الصحيفة اليومية مرهون بقاؤها بمقدار ميزانيتها الاعلانية في الصدور. التوزيع وقوة المجلة مرهون بقوة تحقيقاتها السياسية وتعدد مصادرها الخبرية وليس بالتاكيد. قوة اقسامها الثقافية.

● على هذه الصورة كم تستطيع الاقسام الثقافية ان تساهم في اضاءة الساحة الثقافية والقاريء؟

- برغم ذلك كله لابد من القول ان الاقسام الثقافية في المجلات الاسبوعية سواء لدى القاريء المتوسط، كما انها تؤدي خدمة مباشرة للقراء الذين يريدون الاطلاع على ما صدر من جديد الكتب والمجلات الثقافية المتخصصة عربية او اجنبية

● في غياب اوتراجع النقد المنهجي المتخصص ما هو دور الناقد الادبي الصحفي؟

- لست ادري اذا كان يصح القول ان الصحفي الذي يعمل في الاقسام الصحفية الثقافية هو ناقد حقاً. لان مهمة من يعمل في المجلة او الصحفية تختلف جوهرياً عن مهمة الناقد سواء كان متخصصاً او اكاديمياً.

الصحفي الثقافي هو متابع لما يحدث في الاوساط الثقافية اكثر مما هو مدقق ومعلل من هنا تغلب على الكتابات الصحافية البساطة من اجل تقريبها الى اذواق وعقول القراء المتوسطين.

● حسين الحسيني

روما

عام ٨٥ : أزمة الكتاب الأيطالي بدأت تنتهي

الظاهر أن عام ١٩٨٥ ، بدأ كفاتحة خير في عالم الثقافة الايطالي ، فآخر الأحصاءات التي ظهرت تبشر بأن نهاية عام ٨٤ كانت طيبة وكذلك بداية عام ٨٥ ، وعلى ما يبدو فأن عدد القراء بدأ بالتصاعد وكذلك عدد الكتب المطبوعة ونوعيتها ، وطبعاً لكل هذا اسبابه الخاصة ، ولكننا قبل التطرق الى تغيرات هذا ـ العام ، نود أن نمر وبشكل سريع على آخر شهور النصف الثاني من عام ٨٤ ، والذي شهد هذا الأرتفاع المفاجيء في عالم الكتاب ، ايضاً لأن تلك الفترة كانت فترة اعياد ، والجميع يبحث فيها عن هدية ملائمه .

كان هناك العديد من الموسوعات ، والقواميس والكتب العلمية والفنية الأنيقة ، اضافة الى كتب الشعر والقصة والدراسات . ومن ابرز تلك الكتب مجموعة الشاعر «مونتالي» الكاملة ، آخر عظماء الشعر الأيطالي وحامل النوبل ، الذي لا يزال يحتفظ بمكانته بين القراء رغم موته منذ سنوات . اضافة الى أعمال «جورج لويس بورجس «الكامله ، وعدد كبير آخر من القصص والروايات ، التي كان أشهرها رواية «البرتو بيغيلاكوا» .

أما الكتاب الآخر فهو أنطولوجيه تتكون من اربعين قصة لكبار كتاب القرن الثامن عشر ، جمعها وقدم لها الأستاذ «غويدو دافيكو بونينو» وحسبما يبدو فأن الحب فيها وبالرغم من مظاهره العديدة ، ليس سوى نوع من البخار ، انه غنائي ، متقد ، عاطفي وحساس ، طري وشيطاني ، اضافة الى كونه خيالياً وأسطورياً في نفس الوقت ، انها مجموعة من الثقافات الأوربية المتميزة ، في فترة هي أيضاً ذات خصوصيات اجتماعية وثقافية ، وللحب فيها دور اساسي ، ونكهة خاصة ، فيها الولع والعذاب ، والعذوبة ، والذي يهمنا الآن هو عام ٨٥ ، لأنه الموضوع الذي يعتبر الأقرب إلينا ، ولأنه عام الطفرة النوعيه والعدديه التي شملت عالم الكتاب وأيضاً عالم القراء ، ولهذه الطفرة أسبابها بالتأكيد وحسب معرفتنا فإن احد الأسباب هو أن المؤلفين الذين يودون تقديم مؤلفاتهم الى الطبع ، هم المعروفون من خلال الصحف والمجلات التي يكتبون فيها ، وفي وسائل الأعلام الأخرى ، ولهم جمهورهم اي «النجوم» بمختصر الكلام .

والكتاب يعرفون هذا ، ويريدون الأنطلاق من هذه الأبعاد ، وكلهم معرفة بأن كتبهم عند الطبع ، يجب ان تذهب الى ابعد من الدائرة التقليديه ، المتعارف عليها .

اذا ، فقد بدأ هذا العام بالكثير من الأخبار الجميلة ، وبكثير من الحيوية ، فقد ارتفع عدد القراء ونسبة المبيعات بدأت تسجل أرقاماً ملحوظه ، كما أنه شهد ظهور كومة من المطبوعات الجديدة والمؤلفه حديثاً ، مع الكثير من الوعود التي هي في طريقها الى الظهور . ونبدأ مع شيخ الكتاب الطليان (البرتو مورافيا) الذي بقي وفياً لدار النشر «بومبياني» التي نشرت مجموعته القصصية «الشيء» في العام الماضي فيعود هذا العام لينشر روايته الجديدة ، «الرجل الذي ينظر» والتي تدور حول موضوع جديد لم يتطرق اليه الكاتب سابقاً وفيه نجد علاقة خاصة بين أب وإبنه في شكل تحرٍ ادبي دقيق ومتأن ، لم تظهر حتى ساعة كتابة هذه الرسالة ولكنها منتظره ، وجمهور مورافيا بدأ يترصدها .



حكاية حب في القرن الثامن عشر

بينما الكاتب «ليفيو غارزانتي» يتوجه نحو دار النشر «لونغانيزي» بمجموعته القصصيه «مدينة كييزنطه» وهي ذات بناء يؤكد على صيغة التربية الجنسية والعاطفية الخاصه بالمدن الكبرى وهي اشبه بسيرة ذاتيه عن طفولة الكاتب نفسه ، وفترة مراهقته ، والتي نجدها معكوسة من خلال شخصيات عديدة تحيط به وتعيش معه .

في حين أن «دانييلي ديل جوديجي» الكاتب الشاب الذي ينتظره الجميع ، ويشتاق الى روايته التي لم يضع لها عنواناً بعد يبقى غامضاً ولا يريد الأفصاح حتى عن دار النشر التي سيتعامل معها ، لكن بعض الشيء عن الرواية قد كشف منذ الآن فهي تحكي قصة لقاء عرضي في حقل للطيران بين كاتب مرشح لنيل جائزة نوبل للآداب ، ، وفيزيائي ايطالي شاب يعمل في مختبر نووي كبير تحت الأرض في وسط أوربا .

الكاتب «فنجنسو كونسولو» يقدم روايته القصيرة «لوناريا» الى الطبع ، ويحكي فيها قصة قطعة من القمر تسقط على جزيرة صقليه ، فالكاتب الكبير ، الذي لا يقل منزلة عن مورافيا ، من أكبر الكتاب المتميزين بالأسلوب الساخر .

السيدة سوزاننا أنييلي تنشر كتابها الجديد «الوداع ، الوداع ياحبي الأخير» وهو عبارة عن عشر سنوات متفرقة ، متشابكه بين تجارب سياسيةٌ وأخرى تتعلق بالحياة الخاصه ، لكن الكتاب الشيق يكتسب روح الرواية في صيغة بنائه ، ونهايته الدراماتيكية ، خاصة لحظة فشل «سوازننا» في تجربتها السياسية كمحافظ لمدينة «أرجينتاريو» .

عام ٨٥ يشهد أيضاً عودة لكتاب الواقعيه الجديدة ، فهذا «دومينكوريا» يقدم

مجموعته القصصيه التي تحمل عنوان «الحانوت الفارغ» وتدور احداثها في الستينات، في مدينة نابولي في جنوب ايطاليا، والتي لا تنتظر اية معجزة مثل السابق غير تلك التي ينتجها خيالها، فالقديسون كانوا قد تخلوا عنها منذ زمن بعيد في حين أن الآخر «فاسكوبراتوليني» يطبع من جهته مع دار نشر أخرى هي «موندادوري» كتابه الذي يقف في صف الروايات لكنه شبه مقارنه ومطابقة بين الشعر والنثر، وقريب من خط الواقعيه الجديدة، «حزمة ناتاشا» هذه تدور احداثها في زمن الفاشية في ايطاليا، وحتى لغتها تعيش هذه الفترة.

هنالك روايات أخرى منتظرة، مثل «على جسر أفينيون» والذي ستصدره دار النشر «موندادوري» وهو مؤلف في الثلاثينيات من قبل «أنطونيو بيتزونو» شكل من الرواية مؤلفها تجريبي، ومدير سابق للشرطة يحاول أن يخلق له طريقه خاصة في الكتابه. وأيضاً «عيون امرأة» رواية ستصدر عن دار نشر «لونغانيزي» للكاتب «ماريو بينوندي» ويغطي فيها فترة زمنية تقارب الستين عاماً من تاريخ ايطاليا المعاصر عن طريق متابعة الأحداث اليومية لعائلة ايطالية ارستقراطية.

الجديد نجده ايضاً في الروايات الأجنبية المترجمة، فهنالك رواية «جيرترود شتاين» والتي تحمل عنوان «دماء في غرفة الطعام» وسوف تصدر قريباً عن دار النشر المتحدة، وهي تجربة في الطريقه، لكنها غير بعيدة عن قصص ومغامرات التحري السري، وحياة رجال المباحث، بينما رواية الفرنسية «ماركريت دورا» والتي تحمل عنوان «العشاق» فسوف تصدر عن دار النشر «فيلترينيللي» وهي أول عمل للكاتبه. في حين أن دار النشر «لونغانيزي» لتستعد لأصدار رواية «ايديث وارتون» والمسماة «عادات البلد» والتي تعتبر واحدة من أكثر المعاصرين شعبيه عند جمهور القراء الطليان، ولها موقعها الجيد في الوسط الأدبي والأجتماعي تدور احداث روايتها في بداية القرن الحالي، وتحتوي على موضوع اساسي يرتبط بعادات وتقاليد الشعوب وخاصة ما يتعلق منها بتلك الفترة.

من الكتب الأخرى، وخاصة تلك التي تثير في بعض الأحيان الكثير من النقاش، والضجة، وتعالج مواضيع معينه منها سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، وايضاً ما يتعلق منها بعالم الأجرام وغير ذلك، وهذه المرة نجد أمامنا كتاب «فقيرة ياقديسه، فقير انت يامجرم» والتي ستصدر عن دار النشر «موند ادوري» للكاتب «جوردانو برونو غويرري» وهي عبارة عن اعادة بناء لأحداث قصة قديمة، عن طريق تجميع عدد كبير من الوثائق والأدله، من اجل اضفاء صفه القدسيه المبالغ فيها على «آنا ماريا غوريتي» والتي ستبدأ فعلاً محاكمتها بعد أشهر في ميلانو. نفسها دار «موندادوري» ستصدر خلال هذه الأشهر من بداية العام، كتاباً آخر بعنوان «القديسه تيريزا» للكاتبه «اليزابيتاراسي» وهو سيرة ذاتيه فيها صبغة نسوية متطرفة وليس لها علاقة مباشرة بالعنوان. في حين ان «صحابة المسيح» يتطرق الى حياة وخصوصيات جماعة «اليسوعيين» في النصف الثاني من هذا القرن، وضعه القس «سوما فيللا».

توجد في جعبه عام ٨٥ بعض كتب الدراسات، مثل «نجوم حسب المقياس» للكاتب «أدورنو» وهو ضد بدعة استخدام علم الفلك والنجوم في قراءة الطالع، وتوظيفها في الحياة المعاصرة، بينما كتاب «أجرام» الذي وضعه الكاتب» فرانكو كورديرو» والذي سوف تصدره دار النشر «لاتيرسا» يدور حول ولادة قوانين الأجرام، وكيفية تطبيقها.


سوزانا أنيلي

دراسة أخرى وضعها «نوتوريفيللي» وهي بعنوان «الخاتم القوي»، تعالج وضع المرأة في المجتمع القروي، انها شهادة حيه، مدعومه بالوثائق حول المرأة الفلاحة في ايطاليا وهو واحد في سلسلة كتب وضعها الكاتب حول هذا الموضوع، ودرس فيها وضع الفلاحين والقرويين خاصة من سكان الجبال، والقرى النائيه، وهو في كتابه هذا يصف المرأة في القرية بأنها الحلقه او الخاتم الأقوى، ذلك الذي يربط العائلة ويمسك بها ويقويها، وبالتتابع يربط المجتمع ويجعله متيناً.

وعن دار نشر «الموليئون» سيصدر كتاب الناقد «كورتيوس» وهو عبارة عن دراسة حول الكاتب «بروست» وهو أول كتاب بحث ودراسة عميقة مخصصة للكاتب الكبير يضعها صديق له وناقد كبير كان قريباً جداً منه.

وأخيراً، من الكتب العلميه هنالك كتاب «أرض الكومبيوتر» الذي وضعه «روبيرتو فاينزا» ويدور حول عالم الكومبيوتر، وكل ما يتعلق بالأنفورماتيك، كتاب علمي شيق، يسهل الطريق الى الكومبيوتر، ويدرس بعمق هذا العالم الجديد، بل ويكتشف هذه الأرض، الجديدة.

بعد هذه الجولة بين ما صدر وما سيصدر من كتب خلال هذه الأشهر في ايطاليا، يمكننا ان نلاحظ بأن الرواية هي صاحبة الحظ الأوفر، وهي دون شك في المرتبة الأولى بين مجموع ما يطبع خلال هذه الفترة في حين نجد على العكس من هذا، نضوب الشعر، فليس هنالك اي اصدار شعري وهذا دليل على أن ذوق الجمهور يتجه الى ما هو شيق، ومسلي كما انه يفضل ذلك النوع البسيط والمنساب في الحكايات وخاصة القصير منها، وربما يكون هذا هو السبب الأساسي في ارتفاع نسبة المبيعات، وإقبال القراء المتزايد اضافة الى ما كنا قد ذكرناه سابقا من اسباب ولكن لا أحد يستطيع ان يقول بأن الأزمة انتهت أو بدأت تنتهي، لأن التحسن الذي طرأ خلال بضعة اشهر لا يمكن ان يكون كلياً، بل يجب التروي، وإنتظار باقي الحسابات على مدار السنه.

● يونس صديق

برلين

العالمان الاديبان

الأخوان غريم

من النادر في تاريخ العالم والادب العالمي ان يجتمع العلم والادب والنشاط الموحد من اجلهما والتأليف المشترك في حقلهما بشخصيتي اخوين حتى تصبحا وكأنهما شخصية واحدة تذكر دائماً تحت اسم واحد لا اسمين منفصلين في تاريخنا العربي وتراثه الادبي والشعري لدينا نموذج فريد من شخصيتي الشريف الرضي والشريف المرتضى وقد دون المؤرخون عنهما ان الشريف الرضي كان عالماً وقد غلب عليه الشعر وان الشريف المرتضى كان شاعراً وقد غلب عليه العلم ولكن مع ذلك فاسماهما في التأليف والانتاج العلمي والادبي منفصلان.

ولدينا في تاريخ مجتمعنا المعاصران الملحنان البارزان الاخوان رحباني ويذكر ان تحت هذا الاسم المشترك دائماً بما اجتمع فيهما من موهبة العمل الفني في التلحين والانتاج المشترك.

وفي تاريخ الادب الالماني عالمان واديبان شهيران هما الاخوان غريم grim وهما يذكران دائماً باسمهما المشترك هذا وكأنهما شخصية واحدة. يمجد الشعب الالماني باسره أو بالاحرى جميع الشعوب الناطقه باللغة الالمانية هذين العالمين الاديبين. وفي بداية العام الحالي ١٩٨٥ ضوعف التركيز على تمجيدهما واعلاء شأنهما بمناسبة مرور ٢٠٠ سنة على ولادة اكبرهما سناً وهو ياكوب غريم المولود في ٤/ ١/ ١٧٨٥ كما يمجد ذكر اخيه فيلهيلم غريم الذي يصغره عاماً واحداً فقط وقد ولد في ٢٤/ ٢/ ١٧٨٦.

هذان الاخوان هما مؤسسا علم اللغة الالمانية وهذا ليس بالشيء القليل ومع ذلك فان شهرتها الشعبية الواسعة جاءت من تأليفهما قصص واساطير الاطفال المشهورة. فما من طفل في الارض الالمانية او بين الشعوب الناطقة باللغة الالمانية الا ويقرأ هذه الاساطير في المدارس او يسمعها تتحدث بها امه وجدته او جده دائماً.

كما ان اسم هذين الاديبين العالمين معروف لدى شعوب كثيرة نظراً لأن قصصهما واساطيرهما التربوية مترجمة الى كثير من اللغات ويقرؤهما الاطفال في مدارسهم كجزء من اصول التربية وتنمية الخيال والمواهب.

ولد الاخوان في هاناو على الماين ووالدهما محام. ودراسة هذين الاخوين متجانسة تقريبا الى حد بعيد فكلاهما دخلا الجامعة وتخرجا فيها بدراسة القانون.

كما ان اعمالهما في الوظيفة كانت متجانسة في اغلبها علاوة على تجانسهما في التأليف والكتابة. ومن اهم اعمالهما العلمية قاموس اللغة الالمانية وقد اكملا في تأليفه طيلة اربعة مجلدات منه، غيران اكاديمية العلوم الالمانية في برلين عاصمة المانيا الديمقراطية واكاديمية العلوم في غوتنغين في المانيا الاتحادية شرعتا في ١٩٤٦ بمواصلة وتكملة هذا القاموس الذي أخرت الحرب العالمية الثانية اتمامه فأكملت هاتان الاكاديميتان هذا القاموس عام ١٩٦٠ حتى بلغ ٣٢ مجلداً.

عاش الاخوان غريم حياة يسر ودخلا المدرسة في كاسيل وفي ١٧٩١ انتقلت عائلتهما الى شيتناو في منطقة هيسين. وبدأ ياكوب اكبرهما في ١٨٠٢ بدراسة القانون في جامعة ماربورغ وكان من انجب طلبة الاساتذة الكبار مثل فريدريش كارل فون سافيغني صهر الشاعر الالماني الكبير كليمينس فون بريتنانو في هايدلبيرغ وهذه القربى ساعدت ياكوب غريم على توثيق صلته بالشاعر فون بريتنانو الذي ايقظ في الطالب ياكوب الرغبة في الاشتغال بكنوز الادب الالماني القديم وتراثه الشعري وبعد أن استدعي البروفسور فون سافيغني عام ١٨٠٥ ياكوب غريم الى باريس ليساعده في اعداد تاريخ القانون الروماني وجه الطالب ياكوب اهتمامه ايضاً الى المخطوطات اليدوية للعصور الوسطى وفي نفس العام عاد ياكوب الى ماربورغ وقدم امتحانه الجامعي بنجاح. وفي ١٨٠٦ انضمت هيسين الى مملكة فيستفالين واصبح جيروم شقيق نابليون ملكاً عليها فعين ياكوب غريم مديراً لمكتبة الملك الخاصة رغم انه كان خصماً لدوداً للسيطرة الاجنبية على الارض الالمانية، والتي فرضها نابليون واول عمل فكري قام به الاخوان نشرهما كتاباً حول «الشعر الشعبي» وكان هدفهما ايقاظ وعي الامة الالمانية والاهابة بها لمقاومة الاضطهاد الذي كانت تعانيه من الداخل على ايدي الامراء الاقطاعيين ومن الخارج على ايدي امبراطورية نابليون. وفي ١٨١١ اصدر ياكوب غريم كتابه حول «روائع الاغاني الالمانية القديمة» واصدر أخوه فيلهيلم غريم كتابه «اناشيد البطولة الدانماركية القديمة وملاحمها واساطيرها» وفي ١٨١٢ اصدرا بصورة مشتركة عدة كتب قيمة تعتبر مصادر في الذروة لمعرفة اللغة الالمانية الفصحى القديمة مثل كتاب «دعاء فيسوبرون» و«نشيد هيلديبراند» والمجلد الاول من كتاب «اساطير الاطفال والحكايات المنزلية».

وبعد أن انحلّت مملكة فيستفالين عام ١٨١٣ نتيجة المقاومة الالمانية التحررية ضدها عيّن ياكوب غريم سكرتيراً لفرقة جيش في مقر إمارة هيسين فرافق جيش المتحالفين ضد نابليون الى فرانسة حتى باريس وقد استفاد من عمله هذا واستغلّ كل فرصة فيه لزيارة المكتبات والبحث فيها عن مصادر قديمة للغة الالمانية.

ومن ١٨١٤ حتى ١٨١٥ ساهم ياكوب غريم في مؤتمر فينا واسس في هذه المدينة جمعية لبحث وجمع الاساطير الشعبية. ثم ترك ياكوب العمل السياسي والاداري واشتغل عام ١٨١٦ موظفاً في مكتبة كاسيل مع اخيه فيلهيلم الذي اكمل الدراسة الجامعية في فرع القانون قبل عامين واشتغل مباشرة في هذه المكتبة. وفي تلك الفترة اكمل فيلهلم المجلد الثاني من كتاب «اساطير الاطفال والحكايات المنزلية»

لقد قضى الاخوان غريم في مكتبة كاسيل ١٣ سنه كانت حافلة بالنشاط والبحث العلمي من قبلهما وقد تكلل هذا العمل في المكتبة بتأليف ياكوب غريم

كتابه «قواعد الالمانية» وكتابه الذي يحتوي الف صفحة تقريباً بعنوان «القوانين الالمانية القديمة» وهو يتضمن تطبيقات القوانين والعادات والتقاليد واسلوب الحياة واللغة لدى السلف من الشعب الالماني. وفي نفس الوقت اتم فيلهيلم غريم كتابه حول «الخط الجرماني القديم» وفي ١٨٢٩ أتم بحوثه حول قصص البطولة الالمانية ثم اشتغل الاخوان بصورة مشتركة باكمال القسم الثالث من كتاب «اساطير الاطفال والحكايات المنزلية»

وفي ١٨٢٩ عين ياكوب غريم بروفسوراً للفلسفة في جامعة غوتنغين واشتغل في مكتبة الجامعة ثم منحت له عام ١٨٣٢ عضوية اكاديمية علوم برلين وفي ١٨٣١ التحق اخوه فيلهلم فقطن مدينة غوتنغي وعيّن بروفسوراً في جامعتها في ١٨٣٣ ومنحت له عام ١٨٣٢ عضوية بالمراسلة لاكاديمية علوم برلين.

وقد استمر نشاط الاخوين العلمي في غوتنغين فنشرا كتابهما «راينهارات فوكس» ١٨٣٤ الذي وحدّ به ياكوب نصوص الحكايات والاساطير على لسان الحيوانات، وهذه الاساطير والحكايات مستمدة لغة العصور الوسطى الالمانية ولغة العصور الهولندية واللغة اللاتينية.

كان الاخوان غريم من المدافعين عن حرمة الدستور وقد حدثت في عام ١٨٣٧ فضيحة سياسية ففي ١٨ نوفمبر - تشرين الثاني من العام المذكور اعتلى الدوق ايرنست اوغوست، دون كومبرلاند، عرش هانوفو بعد وفاة الملك فيلهيلم فأثار بذلك سخط الجماهير التي احتشدت تعارض هذا الصنيع فامر الدوق بتفريق الثائرين والغى الدستور وقد عارض طلاب واساتذة جامعة غوتغين ارادة الدوق ووقفوا الى جانب الثائرين فأصدر سبعة اساتذة منهم بياناً تحدّوا به إرادة الدوق معلنين سخطهم وكان بين الاساتذة جميعهم هذا البيان البروفسور ياكوب غريم وجراء ذلك فصل الاساتذه جميعهم من جامعة غوتغين في ١١ ويسمبر / كانون الاول وطلبت الحكومة من ياكوب غريم مغادرة المدينة خلال ثلاثة ايام فسافر الى كاسل ثم التحق به اخوه فيلهيلم وعائلته عام ١٨٣٨.

توفي ياكوب غريم في ٢٠ ايلول ١٨٦٣ عن عمر بلغ ٧٨ سنة وتوفي اخوه فيلهيلم غريم في ١٦ كانون الاول ١٨٥٩ بعمر ٧٤ سنة.

وكانت حياتهما حافلة بالنشاط والتأليف خدمة للشعب الالماني وادبه ولغته وتربية اطفاله. وتقديراً لهما على سبيل المثال توجد لدى المانيا الديمقراطية جائزة باسمهما تمنح للمتفوقين الالمان والاجانب في اللغة الالمانية وفقهها وفي حقل التربية وقد طبعت المؤسسة المركزية لعلم اللغة الالمانية التابعة لاكاديمية العلوم في برلين ودار نشر الاكاديمية كتاباً يضم ٦٠ خطبة من خطب ياكوب غريم الاكاديمية كما طبعت عام ١٩٤٨ اهم ابحاث الاخوين غريم العلمية. وفي متحف هالدينسليين في ماجدبروغ في المانيا الديمقراطية متحف يشتمل على معرض دائم مخصص لاثار هذين الاخوين ويضم اثاثهما وقطع البستهما وادواتهما الشخصية ومكتبتهما التي تحتوي على ٢٠٠٠ مجلد.

اما كتاب قصص واساطير الاخوين غريم فيشتمل على ٢١٦ اسطورة وقصة منزلية محتواها تربية الاطفال بروح الشجاعة وتنمية الخيال والمواهب وتكوين الشخصية وهي تعكس الصراع بين الخير والشر وانتصار الخير كما توضح أفكار واوضاع الفئات المضطهدة والبسيطة من الناس وهذه الاساطير جمعها الاخوان من افواه الناس المعاصرين لهما ومن احاديث الامهات و الجدّات لاطفالهن وقد صاغاها بلغة كلاسيكية رومانسية مبسطة ومفهومة حسبما تناقلتها الالسن وحسبما يفهمها الاطفال وهذه القصص ليست مرتبطة بزمن ومنها مثلا «هانس السعيد» او يصح ان نطلق عليها بالعربية «شايف خير ياهانس» وقصة «الخياطة الشجاعة» و«الذئب والمعزى» و«فرقة برلين» و«الوردة الشائكة» و«هينزل وغريتل» و«ذات القبعة الحمراء» واسطورة هينزل وغربيل» اخرجت كذلك بقطعة باليه واوبرا غنائية وموسيقية كثيراً ماتعرض في دار اوبرا برلين.

● مرتضى الشيخ حسين

موسكو

الذكرى ١٢٥ لميلاد انطون تشيخوف وصفحات من حياته الابداعية

احتفلت الاوساط الادبية والرسمية هنا في الاتحاد السوفيتي بالذكرى ١٢٥ لميلاد الكاتب الروسي الكبير انطون بافلوفتش تشيخوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) الذي يعتبر رائد القصة القصيرة في الادب الروسي واحد ابرز اعلام الادب العالمي. وقد عرف القارىء في جميع انحاء العالم تشيخوف بفضل نتاجاته المسرحية والقصصية والتي ترجمت الى ٩٢ لغة من لغات العالم ومنها لغتنا العربية.

ان اسم تشيخوف يقف عن جدارة الى جانب اسمي ليف تولستوي ودستويفسكي كان تشيخوف يحارب بلا هوادة ضد الابتذال بكل صوره وبقدر فوق كل شيء العدل والحقيقة والكرامة الانسانية والجمال الروحي. وقد جسد تشيخوف كل هذا بشكل رائع في نتاجاته الادبية. ان الديمقراطية والمبدئية من ابرز صفات تشيخوف حتى عندما كان في بداية طريقه الادبي. ولعل خير ما يعكس مبدئية تشيخوف هي الرسالة التي وجهها الى مجلة «روسكيميسل» والتي نشرت مقالا حددت فيه تشيخوف بانه من الكهنة وكاتب غير مبدئي.في نيسان عام ١٨٩٠ رد تشيخوف بشدة على هذا الاتهام قائلا «لم اكن في يوم من الايام كاتباً غير مبدئي ولم اقم يوما بالتهديد او اكتب طعناً ما ولم اكذب ولم اهن احداً وباختصار عندي الكثير من القصص والمقالات الافتتاحية التي يمكن ان ارميها عن طيب خاطر وذلك لعدم صلاحيتها لكن لا يوجد هناك سطر واحد من المواد التي كتبتها أحس بالخجل منه«استخدم تشيخوف الاسلوب الفكاهي الواضح في نتاجاته الادبية وذلك للتندر من الاوضاع التي كانت سائدة

في مجتمعه ويضع بعض النقاد اسم تشيخوف الى جانب غوغل وشيدرين باعتباره احد الكتاب الذين استخدموا اسلوب الضحك من خلال الدموع والتي يعتبر الكاتب الروسي الكبير غوغل احد ابرز مؤسسيها في الادب الروسي لقد اطلق بوشكين وصف «السوداوي» المرح على غوغل وهذا ينطبق على تشيخوف وقد كتب الاديب الروسي فلا ديمير كورولنكو في عام ١٩٠٤ في مذكراته عن تشيخوف يقول: هل صحيح ان في الضحك الروسي ثمة شيء مشؤوم؟ من المعقول ان رد فعل الفكاهة الاصيلة على الواقع الروسي اذا استخدمنا مصطلحات الكيميائيين يترك حتماً رواسب سامة تدمر بقوة متزايدة ذلك الوعاء الذي تجري فيه اي (روح الكاتب)

انطون تشيخوف وليف تولستوي:

ليف تولستوي كان معجبا بعبقرية وموهبة تشيخوف وقد كتب عنه في احدى المرات يقول: تشيخوف فنان لانظير له. نعم، بالضبط لا نظير له. انه فنان الحياة. وميزة فنه انه مفهوم وقريب لا لكل انسان روسي فحسب بل كل انسان عموماً. وبنفس الوقت كان تشيخوف هو الاخر معجباً ومتاثراً بتولستوي لكن هذا التاثير والاعجاب كان تاثيراً معقداً ومتناقضاً هذا التاثير نجده ايضاً وقد انعكس في نتاجات تشيخوف الادبية ولعل قصة (في المحكمة) التي نشرت في عام ١٨٨٦ هي دليل واضح على التاثير الذي ذكرناه ويعتبر النقاد الادبيون قصة «في المحكمة لتشيخوف قريبة كل القرب من رواية تولستوي «البعث» من حيث الفكرة والمضمون وقصة (في المحكمة) «ليست هي الوحيدة التي ظهر فيها تاثير تولستوي على تشيخوف فهناك عدد كبير من القصص يظهر فيها تاثير تولستوي على تشيخوف جلياً ونذكر هنا على سبيل المثال القصص التالية: «السبات عام ١٨٨٥ و «النحس» عام ١٨٨٦ و «الناس الطيبون» عام ١٨٨٦ و «الحب» عام ١٨٨٦ و «الفقير» ١٨٨٧ و «البطاقه الرابحه» ١٨٨٧ وغيرها لكن ما هو الشيء الذي استهوى تشيخوف في نتاجات تولستوي؟ للاجابة على هذا السؤال لابد ان نقول بان تشيخوف كان متاثراً بفلسفة تولستوي ونظرته الى الحياة وبالاخص نظرة تولستوي الفلسفية القائلة بعدم مواجهة الشر بالشر. واذا بحثنا عن تجسيد هذه الفكرة في نتاجات تشيخوف فاننا نجدها بوضوح في نتاجين للكاتب هما: قصة «الاخت» وقصة (الناس الطيبون) تشيخوف كان معجباً ايضاً بالموضوعة الشعبية في اعمال تولستوي وهذا التاثير بدا واضحاً عند تشيخوف في قصة «القوزاني» ان تقارب تشيخوف بتولستوي نجده ايضاً عند تشيخوف في قصته (الخطوة الجادة) عام ١٨٨٦ فالجانب النفسي في رواية «انا كارينينا» لتولستوي وبالاخص عندما يقوم تولستوي بوصف معاناة والدي كيتا عندما يقرر مصير ابنتهم. هذا النفس او هذه الروحية نجدها عنه تشيخوف في عمله الذي ذكرناه «الخطوة الجادة» اما في قصة تشيخوف «التيفوئيد» ١٨٨٧ فهناك وصف لحالة الملازم الذي كان في غيبوبة والذي كان مسافراً من بطر سبورغ (لينينغراد حالياً) الى موسكو وصف تشيخوف هذا مشابه لحد كبير لحاله (آنا) في رواية انا كارينينا لتلستوي والتي هي الاخرى كانت مسافرة من بطر سبورغ وبالرغم من التاثير الذي تحدثنا عنه لتولستوي على تشيخوف، الا ان تشيخوف كان يختلف مع تولستوي في قضية النظرة الى الدين: تشيخوف يرسم الدين بشكل مغاير لما هو عند تولستوي ليوضح ان الدين والعبادة يمكن ان ياخذا اشكالا وصوراً مختلفة.

انطون تشيخوف ومكسيم غوركي:

مكسيم غوركي الكاتب الكبير ومؤسس الواقعية الاشتراكية في الادب كتب عن تشيخوف يقول «ما اطيب ان تتذكر انسانا كهذا. فعلى الفور يعود النشاط الى حياتك ومن جديد يدخل اليها معنى واضح. ان هذه الكلمات تعكس وبلاشك احترام مكسيم غوركي لعبقرية تشيخوف الفذة وتبين اعتزازه به عندما قرأ غوركي قصة تشيخوف (السيدة صاحبة الكلب) كتب لتشيخوف رسالة في كانون الثاني عام ١٩٠٠ يقول له فيها:

«انك تقنوم بعمل كبير من خلال قصصك الصغيرة. ياللشيطان انك توقظ في الناس النفور والاشمئزاز اتجاه هذا السبات والحياة شبه الميته. ان سيدتك (يقصد بها السيدة في قصة تشيخوف) اثرت بي بالشكل الذي اردت فيه ان اخوف زوجتي اردت ان اشتم وغيرها من الامور التي تسير بنفس هذا النمط لكنني لم اخن زوجتي لكنني تشاجرت معها ومع زوج اختها. انك لم تنتظر شاي بمثل هذا المفعول؟ انني لا اسخر انها الحقيقة ولا تتصور ان تاثيرها كان فقط علي لا تضحك عن كلامي هذا.

أما مكسيم غوركي فكان له موقف خاص ومبدئي تجاه نتاجات تشيخوف فلم تكن الروح الانتقادية التي تميزت بها نتاجات الكاتب تعجب غوركي فقط بل نبرة النتاجات هي الاخرى كانت لا تقل اعجاباً عنده فبعد ان قرأ غوركي قصة تشيخوف (في الوادي) كتب يقول:

«ان كل قصة جديدة من قصص تشيخوف تعزز فينا نبرة مهمة وضروية بالنسبة لنا انها نبرة النشاط وحب الحياة.

●عباس خلف

حوار مع جورجي أمادو

مقاطع من الحوار الذي اجراه احد الصحفيين الفرنسيين مع الاديب البرازيلي المعروف جورجي امادو اثناء زيارته لباريس عام ١٩٨٤.

ـ خمسون سنة وانت في عالم الادب. ما الذي حدث خلال هذه الفترة الطويلة؟

● نعم، خمسون لقد اصدرت رواية «الكاكاو» في كانون الثاني من عام ١٩٣٣ وكان عمري آنذاك قد تجاوز العشرين كنت «صبياً» في الادب، رغم انني

ابتدأت بالكتابة مبكراً اذ كنت اعمل في احدى الجرائد عندما كان عمري اربع عشرة سنة، وذلك في قسم «اخبار الفضائح»، او كما يقول الفرنسيون «اخبار الكلاب المدهوسة».

وكما هو الحال بالنسبة لكل اديب شاب، كنت اشعر بالقوة في اعماقي وكانت عندي الشجاعة الكافية كي اكتب بشكل سيء كان من المهم بالنسبة لي ان «اتكلم». في رواية «الكاكاو» قسمت الناس الى قسمين: «جيد» و «سيء» وبمرور الزمن تعلمت ان اتغلغل بشكل اعمق في جوهر الامور والاحداث واصبحت اكتب نتاجات اكثر تنوعاً وقد تراكمت عندي عبر السنين تجربة حياتية كبيرة، وفي هذه التجربة يكمن تفوقي وضعفي معاً، اذ انني الآن اشك وارتاب واعيد كتابة كل شيء من جديد.

ولو كنت ناقداً ادبياً لنتاجات جورجي امادو، فاني ساشير الى أن اهم تغير في ابداعه هو ظهور الهزل والفكاهة في نتاجاته الاخيرة، وانه كتب رواية «غابريلا، القرنفل والقرفة» بعد ان تجاوز الاربعين.

لكن موقفي كاديب لم يتغير انا مع الفقراء والمظلومين والمهانين وضد الاغنياء وسلطاتهم.

- ونتيجة لذلك لاحقوك عدة مرات؟

● اصدرت عام ١٩٣٧ رواية «كابتن الرمال»، وبعد عدة اشهر حدث انقلاب في البرازيل وجاءت حكومة ڤارغاس وقد احرقت حكومة الانقلاب كل نسخ تلك الرواية في الشوارع ومنعت كل نتاجاتي ولم استطع ان انشر اي عمل جديد حتى عام ١٩٤٣،

عندما تغير المنهج السياسي للبرازيل، واصبحت تقف ضد دول المحور. ست سنوات من عدم الوجود في مخازن الكتب البرازيلية. صحيح انني استطعت ان اصدر رواية «حياة بريستيس» في الارجنتين وقد تسربت الآف النسخ بشكل سري عبر الحدود ودخلت الى البرازيل بل وحتى كان هناك احد الشبان في منطقة الحدود الذي «افتتح مخزناً صغيراً لبيع الكتب الادبية الممنوعة.

في الوقت الحاضر، كل رواياتي تقريباً تباع في البرازيل بشكل علني

- في فرنسا يتكلمون كثيراً عن ادب امريكا اللاتينية...

● امريكا اللاتينية كوحدة واحدة موجودة فقط بالمفهوم الجغرافي اما من وجهة نظر الاقتصاد فتوجد عندنا بلدان متخلفة جداً مثل بوليفيا وبوروغواي وكل دول امريكا الوسطى تقريباً وتوجد بلدان متطورة صناعياً مثل البرازيل والأرجنتين والمكسيك وتوجد كوبا التي اصبحت في طريق الاشتراكية. كيف يمكن ان نوحد كل ذلك في وحدة واحدة؟ وهذا يشمل الادب ايضاً. انا شخصياً لم أتقبل ابداً مصطلح «الادب الامريكي اللاتيني». هل توجد اشياء كثيرة مشتركة بين ادباء البرازيل والارجنتين او بين ادباء المكسيك وبيرو؟ على الاغلب ليس اكثر مما توجد بين غونتر غراس الالماني و ايتالو كالفينو الايطالي او بين غراهام غرين الانكليزي وجنكيز ايتماتوف السوفيتي انهم جميعاً «ادباء اوربيون»


جورجي امادو

ولكن هل يمكن ان نتكلم بشكل جدي عن «ادب اوربي» وبنفس المستوى من السذاجة هذا النقاش عن «ادب امريكي لاتيني» افتحوا كتب الادباء الكبار، ولنقل مثلا كتب غارسيا ماركيز الكولومبي او فارغاس ليوس من بيرو وسترون التنوع المدهش لكل واحد منهما. لكن هناك شيء واحد صحيح: الى الجنوب من الولايات المتحدة الاويكية توجد فعلا دول يمكن ان نجد فيها - وبدون صعوبة - خصائص مشتركة وهذه الخصائص هي: الفقر والجوع واضطهاد الناس والامية وظلم الدكتاتوريات العسكرية. . ونحن، الادباء، نشعر بالمسؤولية امام شعوبنا ونعمل من اجل مستقبلهم الافضل هذه هي «الخصائص المشتركة» التي تكمن في ادب امريكا اللاتينية.

- وبالنسبة لك، هل الشعب بطل نتاجاتك ام تعتمد على اناس محددين؟

● اني مرتبط بحياة الشعب منذ الطفولة لقد هربت من مدرسة اليسوعيين عندما كان عمري ثلاث عشرة سنة وسرت مشياً على الاقدام عبر كل منطقة سيرتان وهي مناطق جافة تقع في الشمال الشرقي للبرازيل لقد عشت وترعرعت في اوساط الناس البسطاء ليس «بالقرب من» الشعب وانما «في» الشعب وتعرفت على حياة ولايتي «بايا» ولولا ذلك لما كان من الممكن ان اكتب رواياتي اذ انني لا استطيع الكتابة عن شيء لم اعانيه او اجربه او اراه. لقد طلبوا مني في البرازيل ان اكتب رواية عن البن، اذ ان البرازيل هي بلد البن، ولا يوجد في ادبنا كتاب حقيقي عن ذلك ولكني اجبت: كلا، لن اكتب مثل هذا الكتاب اذ اني لا اعرف ظروف زراعته ولا اعرف تاريخه ولا عماله. اني اعرف الكاكاو واعرف سيرتان واعرف حياة قرى ومدن منطقة واحدة من مناطق البرازيل واتحدث عن تلك المنطقة لاني اعيش فيها، وهناك يوجد عندي بيت، حيث يزورني الناس كما يزورون صديقاً لهم، ويطلبون المشورة ويتقاسمون معي المصائب.

- لكن كتبك مليئة بروح التفاؤل.

● بعض الاحيان يلومونني ويقولون ان الفقراء يمرحون في رواياتك، ولكن هذا هو ما يجري فعلا في الحياة ان الشعب البرازيلي يعرف كيف يمرح حتى وهو يعيش في اقسى الظروف وانا اعتبر ذلك شيئاً رائعاً واظن باننا مدنيون بهذا للزنوج اذا اننا اكتسبنا منهم هذه الصفة فالبرتغاليون ـ الذين احتلوا البرازيل لم تكن عندهم تلك العواطف الجياشة والمتاججة كما هو حال الاسبان وهم يميلون الى الحزن والموت بالنسبة لهم يعني شيئاً ما اكثر من الحياة اما الزنوج الذين وصلوا من افريقيا فانهم يختلفون . .

ـ في الادب البرازيلي كنت من «الاوائل» هل يقتفي اثرك الادباء الشباب؟

● اني اعتقد بان في عداد «الاوائل» في البرازيل ـ غيمار اينس روزا الذي خلق لغة ادبية جديدة وتوجد ايضاً بعض الاسماء الاخرى لكن الادباء الشباب رغم التاثير القوي من جانب زملائهم الاكثر خبرة وعمراً يسيرون وفق طريقهم الابداعي الخاص بهم. واحد من هؤلاء الذي يبدو لي انه اكثرهم تميزاً هو جوان او بالدو روبير و وهو ايضاً من مواليد بايا اقرأ كتابه «العريف زيتوليو» وستقتنع ، كيف ان هذا الكتاب لايشبه كتبي رغم انه يتقاسم معي افكاري السياسية ويطرح موقفة الابداعي بشكل محدد.

اذا ما تكلمنا عن الارث الادبي فاننا جميعاً اولاد او بتعبير ادق احفاد غريغوريو دي ماتوش غيرا، الشاعر الذي عاش في القرن السابع عشر، والتي بدأت مؤلفاته الكاملة تصدر الآن فقط . لقد شجب دخول المستعمر البرتغالي وفضح الفكر الرجعي ومجد الفقراء وكل ذلك في عام ١٦٦٠ بعد ذلك حلت فترة الرومانسية بتاثير الادباء الفرنسيين، ابتداء من ديدرو وانتهاء بفكتور هيغو وظهر عندها الشاعر البرازيلي العظيم كاسترو الفيس حيث نجد في ابداعه ذلك الصدى الجبار الذي يدعو للنضال ضد العبودية وضد الملكية ومن اجل الجمهورية لقد كان فقيراً وكان يدافع بكل قواه عن الزنوج وكتب عن عمل العبيد في حقول البن وعن معاناتهم وكانه كان يعاني من كل ذلك بل انه اسس جمعية لمساعدة العبيد الهاربين اما مؤلفاتي فانها حلقة صغيرة ليس الا في هذه السلسلة الطويلة من الابداع والذي يعتبر البطل الرئيس فيها هو الشعب.

ـ وهل ظهرت حلقات جديدة في هذه السلسلة؟

● في الظروف الحالية التي تمر بها البلاد ظهرت عند بعض الادباء نزعة التقوقع في اطار قضايا كما تبدو لي، ضيقة ومحدودة، ويمكنني ان اسميها بـ «مصالح الطبقة الوسطى» لكن هبت منذ فترة ليست بعيدة رياح جديدة وازالت كل هذا الغبار وأخذ الشعراء الآن يعودون الى الشوارع . . .

لقد ذكرت ان الكتب في البرازيل تتمتع بانتشار واسع ويبدو هذا القول غير اعتيادي في بلد لم يقتلع الامية لحد الآن. من الذي يقرأ امادو؟

● الجميع . من الضباط الكبار الى عمال البناء . اظن بان نسبة الامية في الوقت الحاضر لا تتعدى ٢٥٪ من عدد السكان وبالاساس وسط الفلاحين ان هذا بالطبع كثير جيداً لكن يوجد تغير نحو الاحسن، خصوصاً في المدن العمال يقرأون يقرأون كثيراً وفيما عدا ذلك يوجد التلفزيون لقد شاهد الالآف بعض رواياتي التي تحولت الى مسلسلات طويلة على الشاشة الصغيرة.

ـ ماذا تكتب الآن؟

● رواية سيكون عنوانها «الوجة المعتم» واريد ان اتناول فيها تلك الجوانب من تاريخ البلاد التي تريد سلطة المتنفذين ان تخفيها عن الشعب.

● ترجمة : د. ضياء نافع

كتاب جديد

يوميات فيرجينيا وولف

(مؤخراً، صدر في انكلترا الجزء الخامس من « يوميات فيرجينيا وولف» الذي يغطي الفترة من العام (١٩٣٦) وحتى (١٩٤١) عن هذا الجزء من اليوميات كتبت مقالات عديدة، لعل أهمها ماكتبه الناقدان «آن اوليفربيل واندرو ماكنيلي» في الملحق الادبي لجريدة التايمز الذي نقدم مقتطفات منه.)

يتفق البعض على ان كتابة اليوميات تعني أنّ الشخص يكتب لذاته . فالكاتب في يومياته يتحدث الى نفسه، بينما يفترض التحدث الى شخص مجهول عند الكتابة. ومع ذلك فإنّ «اليوميات» التي يكتبها كاتب ما، لاتخلو مما يمكن ان نطلق عليه « خداع النفس» . . . فهي تؤكد دائماً ـ أو ان الكاتب يؤكد فيها ـ خصوصية الاحداث المسجلة، والتي تتعلق بكل مايدور في ذهن كاتبها . . إلّا أنها، مع ذلك سرعان ماتتحول الى عمل يتم تقييم الكاتب من خلاله، بعد اطلاع الاهل والاصدقاء والعالم اجمع على ماتضمه صفحاتها ـ هنا بالذات يكمن الصراع في هذا الفن، صراع ناتج عدم وجود قاعدة رصينة بين الكتابة العامة والكتابة الخاصة. وقد نجد مثل هذه القاعدة في حالة إصرار الكاتب على عدم نشر يومياته ولكن الكثير من الكتّاب يؤمن بأن الكلمة المدونة تفقد اسعة لاليتها وابتعادها عن ميدان الكاتب الخاص حالما تدون وبذلك تصبح ملكاً مشاعاً للقراء.

ولاتختلف «فيرجينيا وولف» عن سواها من كتاب اليوميات المعاصرين، لأنها ادركت هذا الصراع، وان كانت لم تعره اي اهتمام، في جلستها للكتابة في غرفتها التي تحيطها حديقة (مونكس) كانت، تتبادر الى ذهنها اسئلة كثيرة تحار في ايجاد جواب لها: لِمَ اكتب يومياتي؟ مافائدة ملاحظات كهذه؟.

وكانت تقول: لست متأكدة تماماً من الاسباب ولكن قد تثيري هذه الملاحظات في وقت لاحق، وقد اتمكن من بلورة خميرة هذه الافكار في قالب مذكراتي يوما ما!

ثم تمضي فيرجينيا في حديثها الى نفسها وهي تحاول جاهدة ايجاد دفاع مناسب وتبرير معقول لـ «الجنون الذي غلب عليّ الليلة الماضية». وتفشل احياناً تفسير مايعتلج داخلها.. ومع ذلك فهي تصر على كتابة تفاصيل ماتشعر به من كآبة وانشراح.

قد تكون هذه المشاعر هي السبب الرئيس وراء كتابة يومياتها، إضافة الى رغبتها في وضع نوع من السجل لما يجري في فترات مختلفة من حياتها. ولكن رغبة كامنة اخرى كانت تدفعها دائماً لمواصلة الكتابة. فاليوميات بالنسبة لها وسيلة لـ «إرخاء عقال مايعتلج داخلها لتريح تفكيرها وهي تتشدق بما يخطه قلمها بتكاسل على الورق. الورق الذي تعتبره واحة تفرغ فيها مايتنتابها». وقد اعتادت «فيرجينيا» على كتابة يومياتها بعد فترات التركيز الشديد في الكتابة، خاصة في الدقائق العشر التي تسبق تناول الغداء، ففي هذا الوقت تتجه الى صفحتها لتنزع قلمها في كتابة متعجلة. وربما يفسر لنا ذلك المقدمات التي تصدرت يومياتها إذْ ينتاب المرء وهو يقرؤها شعور بأن الكاتبة قد حثت قلمها بتلقائية للاسراع بتحرير شخصية الكاتب داخلها من كل قيود الحذف والتغيير فيما يكتبه من اجل النشر خاصة.. ذلك ان فيرجينيا تتحسس وزن كل كلمة بين اصابعها - كما تقول - كانت تتمنى ان تجعل افكارها عالية، ولم تكن هذه للامنية السهلة المنال، لان يومياتها خلت من فكرة محددة بذاتها، بل هي مثل مستودع صبت فيه كل ماتشعر به من احاسيس وكل مالاتتفق معه بطريقة عاجلة افقدتها النظام الذي يؤازر ماتفكر فيه.. فلم تتبن في يومياتها هذه فكرة عامة او حقيقة معينة، ولم تتوسع في رسم الصور الذهنية التي عبرت عنها. ولذلك جاء مافكرت به خاصاً بها وحدها ولم تكن افكارها متشعبة، وهذا مايسّهل على القارىء مهمة اللحاق بما تفكر فيه من غير تعب.

من هنا، فإن يوميات «فيرجينيا وولف» لاتعتبر من «النثر الممتاز»، إلّا ان هذا لايعني افتقادها الاتقان أو الصقل خاصة وان يومياتها هذه قد تميزت بخلوها من الخيلاء المنمق فجاءت قوية خالية من الرياء ونظيفة، لايشوبها مايثير الخفر. إن يومياتها مفعمة بأجزاء غريبة تثير الذكريات، ولاتخلو من ثراء في استخدام كلمات وتعابير غير عادية.

قد لاتظهر افكار فيرجينيا واضحة في اجزاء كثيرة من يومياتها، ولكن هذا الغموض ناتج عن تحفظ منها في تعبيرها عن مشاعرها في مناسبات عديدة. ويشعر القارىء بأنها تكرر نفسها في مرات عديدة... ولايخفى على القارىء تعثرها، احيانا، في رسم صورة معينة، ولم يكن الشعور بخافٍ على الكاتبة نفسها، فقد كانت تدرك ذلك تماماً وتعتبره «الطريقة الوحيدة لتجنب عصيان الصورة بوضع حزمة من الكلمات في لهب متوهج». لكن عبارتها هذه تذوي في تعثر متكرر لايثيرها لانها سرعان ماتمسك بلباب عبارة متميزة، عبارة تصف فيها شحوب السماء عندما تسقط قنابل الالمان فوق (سسكس) في كل يوم من عام (١٩٤٠). وتتناول ظاهرة طيران الحمائم بعيداً عن اشجار لندن التي تعشقها فتفسرها بالخوف والذعر من قذائف الالمان، التي كانت تتصورها مثل «اصوات خافتة تحت الاشجار.. أو براعم تمتد وكأنها تندفع بشدة بعيداً عن غصون تنفجر» ثم تصيخ السمع إلى» نعيب الغربان الأجش في هواء مفعم بلزوجة غريبة».

هذه هي لغة «فيرجينيا»الغريبة في وصفها الطبيعة في يومياتها.. اما الطبيعة التي وصفتها في كتبها الاخرى فكانت حافلة بالحمام الذي يعانق اشجار لندن حباً في كتاب «السنوات، وازهار تتوهج في الضوء الخافت في كتاب «بين الفصول».. أما الطبيعة التي صورتها في يومياتها فهي طبيعة شريرة وقاسية، خاصة عندما «تنشب الاشجار مخالبها الخضراء في الربيع»

وهنا لابد من الاشارة إلى أن فرجينيا وولف امرأة استمدت حياتها من عملها اما الناس والاصدقاء والمعارف وكل ماهو مثير من حولها فلم تحتل الامكاناً قصياً من حياتها.. ومع ذلك فإن هذه الخلفية البشرية كانت مزدحمة دائماً.

وتكمن سعادة الكاتبة في قضاء بعض الوقت مع زوجها «ليونارد وولف» اذ ان غياب الضيوف عن دارهما يشكل «نشوة تمدها بمنتهى السعادة في جنة دارها يوماً بعد آخر. ولايشوب سعادتها سوى خسارة في اللعب من حين لاخر، أو كدر ينتج عن تسجيل مايقال في حفلات العشاء، حينها تشعر وكأن «الرائحة القوية التي تنبعث عن دلو الثرثرة الادبية» تخنقها، حتى ان ماقد يثير حزنها لسماع خبر موت صديق لايحرر انطباعاتها وذكرياتها واحكامها المتزاحمة في ذهنها بل انها تكتفي بإطلاق آهة ألم: -

«أواه.. ذلك الذي يتألم لموت الأصدقاء.. قد مات!»

حتى ان موت ابن أخيها الذي قتل في إسبانيا عام (١٩٣٧) اتخذ المرتبة الثانية من اهتمامها، اما اهتمامها الاساس فكان يتركز على عملها الذي ترتبط معه بعلاقة حميمة.

وقد تميزت السنوات الخمس الاخيرة من حياتها بوفرة الانتاج.. وهي الفترة الممتدة بين العام (١٩٣٦) وحتى موتها في آذار (١٩٤١). فقد اكملت روايتها

«السنوات» التي اعتبرت من اضعف رواياتها. اما كتابها عن السيرة الذاتية لروجر فاي وكتاب «بين الفصول» فيعتبران من اروع نتاجاتها, وقد خلت كتبها من كل مايضعف الوحدة الفنية والادبية بالرغم من تركيزها على احداث تفتقر الى التسلسل الزمني.

ولم يقتصر انتاجها على هذه الكتب بل انها خططت لـ « رحلة ادبية اصيلة.. كتاب اكتشافات » وفيه سجلت بعض مقاطع من ذكرياتها ومجموعة من القصص القصيرة والمقالات والحوارت، ولم يكن مافعلته في هذا المجال بالشيء اليسير. فقد عانت كثيراً وهي تكتب «روجرفاي» بسبب من صعوبة التآلف مع الحقائق، لأنها «كانت مناقضة لنظرياتي» كما قالت لكنها حققت قفزة في الرواية وهي تتحول من حقيقة صغيرة الى أخرى. اما كتابها «بين الفصول» فكان بمثابة تحول من حقيقة هادئة الى افكار متوحشة. ولذلك عبرت في يومياتها عن الاجهاد الذي اصابها من جراء كتابة هذا الكتاب، حتى ان الجهد الذي بذلته فاق ذلك الذي عانت منه في كتابة (روجرفاي).

ومثلها مثل اي كاتب، انتظرت فيرجينيا اراء النقاد في كتبها وشعرت بذعر شديد وهي تنتظر بالرغم من تأكيدها على انها لاتعير اهمية لما يقوله النقاد عنها، لانها تحررت من ذلك كله...

وبالرغم مما كانت تشعر به تجاه النقد والنقاد، فقد جاء النقد لصالحها في هذه الفترة ولعل كتاب «السنوات» الذي صرفت في تأليفه فترة طويلة هو من أفضل ماتناوله النقد في حياتها. اما عدوها اللدود في سنوات حياتها الاخيرة والند الذي عانت منه ومعه كثيراً فكان عقلها!! لقد اتعبها عقلها كثيراً وذلك لصعوبة ترويضه! فهو يعج بأشياء كثيرة احياناً، يبدو عقيماً قاحلاً في أحيان أخرى... انه عنيد يرفض الانقياد لها... ولم يكن عقل فيرجينيا وولف» عادياً تماماً. ففيه الشيء الكثير من الجغرافية والمناخ ومحاور استعارات ادبية خاصة به.. انه وعاء جاف.. كرة أسلاك حديدية محكمة اللف.. بخار أبيض.. ربيع قديم لم تغادره الانغام، ولكنه ليس دموياً. وكانت فيرجينيا تشعر بثقل دماغها الذي لايستحوذ على جمع افكارها لأنه متعب تماماً، متغضن، مختلف، يكدح من أجل البقاء فهو يجف ثم يعطي ثم يذوي ثم يتوقف تماماً عن العطاء. وكأمراة بلغت الستين من العمر كان اللاوعي يدفعها احياناً الى الارتقاء.. الى الصعود، فتضغط الافكار مرة اخرى بشدة على وعيها وتتصاعد نشوة العمل في داخلها فتشعر بابداع خطير مدعوم بنشاط غريب يذر بيأس تصعب السيطرة عليه. ولأنها احسنت التعامل مع نفسها؛ استطاعت السيطرة على الستارة الحديدية لعقلها.. تنزلها عندما يقيدها الضيق، » فلا قراءة ولا كتابة ولا ادعاءات ولا اي شيء يجب ان افعله».

ولكن هذه المرأة القوية لم تستطع التحكم بستارة عقلها الحديدية طويلاً فأغرقت نفسها في نهر (اويس) في اذار عام (١٩٤١) عندما عجزت عن التعايش مع ماعانته من مشاعر في كتابتها لصفحات «بين الفصول».

مايجب التأكيد عليه هنا هو أن يوميات ولف للسنوات الخمس الاخيرة من حياتها لاتشكل وثيقة اكتئاب اوقنوط بل هي غزيرة بلغة بهيجة وذكاء ملحوظ في تسجيل حماستها ولهفتها العظيمة لعمل شيء تحبه، ولكنها اخطأت في ظنها بأنها تسجل مايثير الكآبة والغمّ فقط، تماماً كخطئها في قولها: « هنا اكتب دائماً عن الكتابة». ويبدو الجهد الذي بذلته في كتابة رواياتها معقولاً يستحق كل مادفع من اجله. وقد ارتاحت فيرجينيا وولف في تربعها على عرش الشهرة في العام الستين من عمرها ولم تتوان قط عن التخطيط «للفقرة الاخيرة في الحياة». فالعمل، بالنسبة لها، ضرورة ومتعة. فكان آخر ماقالته «عمل عمل عمل انه آخر وصفاتي».

واليوم ونحن نقف على حب هذه المرأة للعمل الادبي، هلاّ استفدنا من وصفتها؟؟

● ترجمة : أزهار مهدي العزاوي